

حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیو ڈرامے

اس مقالے پر حیدرآباد یونیورسٹی نے ماسٹرز فلورسفی

کی ڈگری تفویض کی



محمد حسین الدین امر

اردو میں ڈ

کو آگے بڑھانے اور ا

میں ریڈیو کا بڑا حصہ ہے

جس روایت کو پارسى نحو

تھا وہ زیادہ عرصے تک

مختلف افراد اور اداروں

کی کوششیں کرتے رہے۔

کامیابی نہیں ہوئی۔ گز

بیش تر اردو ڈرامے ریڈیو

رسائل میں چھپانے کی

ریڈیو کے لئے جو ڈرامے!

ان میں سے بہت کم ڈرامے

ہوتے ہیں۔ جو ریڈیائی ڈ

شائع ہوئے وہ محفوظ رہے

ادیوں نے اپنے ریڈیا

مجھے شائع کروائے،

اپنے ڈراموں کو قابل ا

کی بنا پر وہ ان کی اشاعت

رہے۔ ہمارے ریڈیو ا

کو اس کی توفیق عطا نہیں

کے مسودوں اور ریڈیو ڈ

تحریریں ریڈی کی نذر ہو گئیں

کو خاموش کر دیا گیا۔

یہ کتاب فخر الدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومتِ پنجاب، لکھنؤ

کے مالی تعاون سے شائع ہوئی

دادی - کمر نام

زندگی کی ہر سانس رچن کے پیار کا قرض ہے
جنہوں نے ٹمٹماتے چراغ کو اپنے آئینے میں جھپا کر
مخالف ہوا اول سے محفوظ رکھا اور جب یہی چراغ روشنی
دینے کے قابل ہوا تو خود چپکے سناں دھڑوں میں
کھو گئیں

جملہ حقوق بحق ”فیصل شبلی و ابوالکلام“ محفوظ

طبع اول	ایک ہزار
سنہ اشاعت	۱۹۸۷ء
قیمت	ساتھ روپے
سرورق	غوث محمد خاں
کتابت	محمد عبدالرزاق، انور مسعود
طباعت سرورق	تندقی آرٹ پرنٹنگ پریس
طباعت	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس
	چارکمان، حیدرآباد

392/4/10

ملنے کے پتے: M01

ایکس ٹریڈرس، شاہ علی بندہ، حیدرآباد

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ممبئی، علی گڑھ

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

حیدرآباد لٹریچر فورم (حلف)

”شکوہ“ معظم جاہی مارکٹ، حیدرآباد

شایار پبلیکیشنز نیٹ ورک پیسٹ، حیدرآباد-۳۶

دفتر ریڈیو اینڈ ٹیلی ویژن آرٹس گلڈ، حیدرآباد

مصنف-۴۶۳-۶-۲۱ گھانسی بازار حیدرآباد-۲

فہرست

دیباچہ
جان پہچان
پیش لفظ
پہلا باب

- ۹
۱۵
۱۹
۲۳
۳۱
۵۳
۵۷
- ۱۔ ریڈیائی طورے کا فن
۲۔ ریڈیائی طورے کے اجزاء
ب۔ ریڈیائی طورے کی خصوصیات
ج۔ ریڈیائی طورے کی اصناف

دوسرا باب

- ۶۹
۸۲
- ۱۔ ریڈیو اسٹیشن کا قیام اور ریڈیائی طورے کا آغاز
چند آراء میں ریڈیائی طورے کا آغاز

تیسرا باب

۳۔ حیدر آبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے

- ۱۔ فضل الرحمن
- ۲۔ مرزا عصمت اللہ بیگ
- ۳۔ شجاع احمد قائد
- ۴۔ صاحبزادہ محمد علی خاں میکش
- ۵۔ غلام ربانی
- ۶۔ رشید قریشی
- ۷۔ بھارت چند کھنہ
- ۸۔ عاقل علی خاں
- ۹۔ سکندر توفیق
- ۱۰۔ نذیر محمد خاں
- ۱۱۔ ڈاکٹر انور معظم
- ۱۲۔ غلام بیزدانی
- ۱۳۔ غلام جیلانی
- ۱۴۔ ڈاکٹر مفتی تبسم
- ۱۵۔ جیلانی بانو

۹۲

۹۵

۱۰۵

۱۱۳

۱۲۵

۱۴۰

۱۴۵

۱۵۴

۱۶۱

۱۷۲

۱۸۳

۲۰۱

۲۱۴

۲۱۹

۲۲۹

۲۳۸

۲۵۲

۱۶. عوض سعید

۲۵۹

۱۷. اظہر انسر

۲۷۰

۱۸. اشرف مہدی

۲۸۱

۱۹. جمیل شیدائی

۲۸۸

۲۰. قدیر زماں

۲۹۶

۲۱. ڈاکٹر بیگ احساس

۳۰۶

۲۲. قادر علی بیگ

۳۱۴

۲۳. عثمان شیدا

چوتھا باب

۳۱۸

۱. غنئیے

۳۱۹

۱. عبدالقیوم خاں یاقی

۳۲۳

۲. شاذ تنکنت

۳۲۷

۵. نشر شدہ ڈراموں کی فہرست

۳۳۹

۶. نشر شدہ ڈراموں کی فہرست بر لحاظ مصنفین

۳۵۰

۷. کتابیات

۳۵۲

۸. رسائل

دیباچہ

آزادی سے قبل حیدرآباد خود مختار و آزاد مملکت تھی۔ اس ریاست کا اپنا سکہ، ٹیپے کا انتظام، ریلوے اور ریڈیو کے علاوہ اس کی اپنی یونیورسٹی بھی تھی۔ آزادی سے قبل دکن ریڈیو نے اپنی انفرادیت منوالی تھی — چنانچہ سقوطِ حیدرآباد کے بعد جنرل چودھری نے کہا تھا :

کسی محاذ پر کوئی قابلِ ذکر مقابلہ نہیں ہوا.... البتہ ایک

محاذ ضرور ایسا تھا بڑا بگڑا محاذ جہاں ہندوستان

حیدرآباد سے شکست کھا گیا۔ وہ تھا ریڈیو کا محاذ تھا،

ایمان کی بات کہوں گا کہ ریڈیو والوں نے اپنا حق ادا کر دیا ہے

دکن ریڈیو سے وابستہ مصنفین نے جو ریڈیائی ڈرامے سکھے وہ فنی

اعتبار سے مکمل تھے۔ زوالِ حیدرآباد کے بعد بہت کچھ درہم برہم ہو گیا۔

اکثر مصنفین نے پاکستان کی راہ لی۔ دکن ریڈیو کے آل انڈیا ریڈیو بننے کے بعد بہت ساری تبدیلیاں آ گئیں۔ اور بڑی حد تک وہ انفرادیت جو دکن ریڈیو

کا امتیاز تھی ختم ہو گئی۔

ریڈیائی ڈرامے سے مجھے ذاتی طور پر بے حد دلچسپی رہی ہے۔ ریڈیو پر اسٹیشن ٹسٹ کامیاب کرنے کے بعد مجھے معیاری ریڈیائی ڈراموں میں کام کرنے کا موقع ملا۔ تب اس تمنا نے بھی سراٹھایا تھا کہ حیدر آبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈراموں پر تحقیق کی جائے۔ چنانچہ حیدر آباد یونیورسٹی میں ایم۔ فل کے لیے جب مقالے طے پار ہوئے تھے تو میں نے اپنی اس خواہش کا اظہار کیا۔ پروفیسر گیان چند نے اس خواہش کی تکمیل کا موقع فراہم کیا۔

مقالے کا یہ موضوع تو بظاہر آسان معلوم ہوا۔ میرا خیال تھا کہ آل انڈیا ریڈیو سے مجھے کافی مواد مل جائے گا۔ لیکن یہ کام اس وقت بے حد دشوار ہو گیا جب پتہ چلا کہ *WRITER & TALKER'S DIRECTORY* جو پندرہ منیم جلدوں پر مشتمل تھی، اب آل انڈیا ریڈیو کی لائبریری میں موجود نہیں۔ ایک عرصہ قبل وہ لائبریری سے غائب ہو گئی۔ اس کے بعد دوسرا بہتر ذریعہ یہ تھا کہ ”نوا“ اور ”ندا“ کے شماروں سے مدد لی جائے جو دکن ریڈیو کے ترجمان تھے۔ لیکن ان کی مکمل فائل حیدر آباد کی کسی لائبریری میں موجود نہیں۔ کچھ شمارے ادارہ ادبیاتِ اردو اور کچھ محترم صد صاحب سے ملے۔ ریڈیو اسٹیشن میں اس بات کا بھی پتہ چلا کہ ہر تین برسوں بعد سارا ریکارڈ نکال کر دیا جاتا ہے۔

اب یہی ایک صورت باقی رہ گئی تھی کہ مصنفین سے فرداً فرداً ربط پیدا کیا جائے۔ ریڈیائی ڈرامہ سمجھنے والے مصنفین میں سے بعض کا تعلق دکن ریڈیو اورنگ آباد سے بھی تھا۔ ان لوگوں کے سکرپٹ وہیں رہ گئے تھے۔ اکثر مصنفین

نشری ڈراموں کو شائع کروانے کے مخالف ہیں۔ ان کا استدلال ہے کہ نشری ڈرامہ پڑھنے کی نہیں سننے کی مصنف ہے۔ ایک مصنفین کے علاوہ کسی نے اپنے نشری ڈراموں کے مجموعے شائع نہیں کروائے۔ آل انڈیا ریڈیو میں بھی سکرپٹ محفوظ نہیں ہیں۔

خوش قسمتی سے جناب فضل الرحمن (جو دکن ریڈیو کی تنظیم جدید کے بعد پہلے ڈپٹی کنٹرولر مقرر ہوئے تھے) اس شہر میں مقیم ہیں۔ باوجود پیرانہ سالی کے جب بھی میں نے زحمت دی انھوں نے بزرگانہ شفقت کے ساتھ اپنی معلومات سے نوازا۔ لیکن اُس دور کے ڈرامہ نگاروں کے متعلق تفصیلی معلومات مرحمت فرماتے سے وہ بھی قاصر رہے۔

آزادی سے قبل کے مصنفین کے سلسلے میں پروفیسر انور مظہر، جناب رشید قریشی، جناب سکندر توفیق، جناب غلام جیلانی، جناب غلام نیر دانی، محترمہ عائشہ ارشاد، جناب خورشید علی خاں اور جناب اظہر انسر نے معلومات فراہم کیں۔ عبدالماجد اور نذیر محمد خاں بھی اس دور کے اہم ڈرامہ نگار ہیں۔ نذیر محمد خاں نے جو آج کل پاکستان میں مقیم ہیں، اپنا ایک ڈرامہ میری گزارش پر بھیجا۔ ان ہی کے ذریعہ بتہ چلا کہ عبدالماجد صاحب کا پاکستان میں انتقال ہو گیا۔ باوجود کوشش کے ان کے متعلق تشفی بخش معلومات حاصل نہ ہو سکیں۔ ان کے علاوہ محترمہ جیلانی بانو، جناب شاد تمکنت، جناب بھارت چند کھنہ، جناب عوض سعید، ڈاکٹر بیگ احساس، جناب جمیل شیدائی، جناب قدیر زمان، جناب اشرف مہدی، جناب قادر علی بیگ، جناب عثمان شیدا اور جناب

فکر حیدر آبادی نے مکمل اعانت فرمائی ۔

یہ ہم اردو والوں کی خوش قسمتی ہے کہ پروفیسر گیان چند جیسے بلند پایہ محقق اور نقاد ہمارے شہر میں موجود ہیں ۔ پروفیسر صاحب ہمیشہ ایسے موضوعات کو ترجیح دیتے ہیں جن پر دوسری جامعات میں کام نہ ہوا ہو ۔ پروفیسر صاحب نے میری گزارش پر ”جیان پہچان“ کے عنوان سے اپنی گراں قدر تحریر سے نوازا میں ان کا احسان مند ہوں ۔ میری خوش قسمتی کہ استاذی ڈاکٹر منشی تبسم جیسے باوقار شاعر و نقاد میرے گراں کار مقرر ہوئے ۔ ڈاکٹر صاحب کی تنقیدی بصیرت اہل علم پر روز روشن کی طرح عیاں ہے ۔ ان کی نگرانی میں کام کرنے والا غیر محسوس طریقے پر صحیح روایہ فکر اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے ۔

اس مقالے کی تیاری میں اسلم فرشوری، جعفر علی خاں، افتخار حسین کے علاوہ محترم صد صاحب، اوروینکٹے رام ریڈی ریسرچ سنٹر کے لائبریریئن جناب حمید الظفر نے میری ممکنہ مدد کی ۔ خصوصیت سے موخر الذکر نے مطلوبہ کتابیں فراہم کرنے اور تحقیق کی سہولتیں بہم پہنچانے میں بڑی زحمت اٹھائی ۔ ان تمام کا میں ممنون ہوں ۔

جن کرم فرماؤں نے کسی نہ کسی حیثیت سے میری مدد فرمائی ان میں ڈاکٹر مجاہد حسین رضوی، پروفیسر شمیمہ شکر، ڈاکٹر جمید بیدار، ڈاکٹر ابو الدین، اودھیش رائی، گوڑ صاحبہ، عبدالرحمن قریشی (ریسرچ اسکالر) محمد کلیم الحق قریشی (ریسرچ اسکالر) محترمہ شاہین غوث صاحبہ، منظور احمد منظور صاحب، جناب

یہاں شریف صاحب، بیگم افضل عابدی، محترمہ سمیں اصغر، جناب سید عظیم الدین،
 ماسٹر شفیع صاحب، عبدالحمید شیخ صاحب، محمد عبدالرزاق صاحب، ہیمنٹ
 سہا صاحب، اور انور مسعود صاحب شامل ہیں۔ ان لوگوں کی مدد کے بغیر
 مقالے کی تکمیل کا تصور بھی محال تھا۔ مس ذہرت جہاں منیر کا میں خصوصی
 شکر یہ ادا کرتا ہوں جنہوں نے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست تیار
 کرنے میں میری مدد کی۔

سب سے آخر میں ڈاکٹر بیگ احساس صاحب، لیکچرار شبہ اردو عثمانیہ
 یونیورسٹی کا ممنون ہوں جنہوں نے ہر مرحلے پر حقیقی دوستی ادا کیا۔ جب بھی
 میں نے بہت ہاری انہوں نے ایک نیا حوصلہ جگایا۔

اس مقالے کی تیاری کے بعد اشاعت کے مراحل طے ہونے تک
 حیدر آباد کے تین نامور مصنفین و شاعر نے داعی اجل کو لبیک کہا، ان میں
 ڈاکٹر شاذ تمکنت، جناب منجوق مراد، جناب قادر علی بیگ شامل ہیں۔ مرحومین
 نے میرے ساتھ بھرپور تعاون فرمایا تھا۔ خدا انہیں جنت نصیب کرے (آمین)
 یہ ایک امر مسلمہ ہے کہ کوئی تحقیقی حرف آخر نہیں ہوتی۔ کچھ نہ کچھ
 گمشدہ تشنہ اور ادھر دھورے رہ جاتے ہیں۔ مجھے اُمید ہے حیدر آبادی مصنفین
 کے ریڈیائی ڈراموں کی یہ پہلی کڑی ایک روز زنجیر میں بدل جائے گی۔

معین امر

جان پہچان

یونیورسٹی آف حیدرآباد میں ایم فل کی ڈگری کی مدت محض دو سیمسٹر یعنی ایک سال کی ہے۔ دوسرے سیمسٹر میں ایک مقالہ لکھنا ہوتا ہے۔ اس کے لیے کل چھ سات مہینے ملتے ہیں لیکن ان میں چند ماہ کی توسیع دے جاتی ہے۔ دوسری یونیورسٹیوں میں مقالے کے لیے دیر ۲۰ دو سال تک مل جاتے ہیں وقت کی اس تحدید کے باوجود حیدرآباد یونیورسٹی میں ایم فل کے متعدد قابل قدر مقالے لکھے گئے۔

معین امر کے داخلے سے پہلے میں نے ریڈیو پر ان کا نام سنا تھا۔ حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہونے والے اردو ڈراموں میں وہ پارٹ لیتے رہتے ہیں جس سے ثابت ہے کہ ریڈیو سے ان کی دلچسپی فطری اور ذوقی ہے۔ ملک بھر میں ریڈیو کی خارجی اردو سروس کو چھوڑ کر روانہ اردو پروگرام نشر کرنے والے اسٹیشنوں میں حیدرآباد ریڈیو سرفہرست ہے۔ یہ تقسیم ملک سے پہلے کے حیدرآباد ریڈیو کی روایات کا وارث اور امین ہے۔ مناسب معلوم ہوا کہ اردو کی ادبی اصناف کے علاقائی مجائزے کے طور پر حیدرآباد کے ریڈیو ڈراموں پر بھی ایک مجموعی نظر ڈال لی جائے۔ کارہر مرد و مرد ہر کارے۔ معین امر کے لیے

حیدر آباد ریڈیو کے ڈراموں کے جائزے اور حیدر آبادی ریڈیو ڈراموں کے جائزے کے لیے معین امر سے مناسب تر کیا اور کون ہو سکتا تھا۔

جب میں بھوپال میں تھا وہاں اخلاق اثر ریڈیو کے اردو سیکشن میں ملازم تھے اور ساتھ ہی ساتھ کالج میں تعلیم بھی حاصل کر رہے تھے۔ ان کے ایم اے اردو کی ابتدا تھی کہ میں بھوپال چھوڑ کر شمال کی طرف چلا گیا۔ اخلاق نے پی ایچ ڈی کے لیے ریڈیو ڈرامے کا موضوع لیا۔ انھیں ڈاکٹر ابو محمد سحر جیسا عالم نگرانی کو ملا۔ اب اخلاق اثر مرکزی حکومت کے علاقائی تدریسی کالج بھوپال میں ریڈر ہیں۔ ریڈیو ڈرامے پر نابڑ توڑ تین اچھی کتابیں لکھ ماری ہیں۔ اس طرح ان اردو میں وہ ریڈیو ڈرامے کے سب سے بڑے مورخ و نقاد ہیں۔

اخلاق اثر اور معین امر میں کئی مشترک نسبتیں ہیں۔ دونوں کو ریڈیو سے تعلق رہا ہے۔ اخلاق کو ملازمت کے سلسلے میں معین کو اداکاری کے ضمن میں۔ دونوں غیر شاعر ہیں لیکن تخلص کا دم چھلا لگائے پھرتے ہیں۔ دونوں کے نگران عالم استاد تھے۔ معین امر کو جدید ادب کے مشہور عارف اور نقاد ڈاکٹر مفتی تبسم نے راہ دکھائی۔

ناگزیر ہے کہ معین امر اپنے مقالے کے ابتدائی حصے میں قدم قدم پر اخلاق اثر کا حوالہ دیں۔ امر نے اس حصے میں لکھا ہے :

”ڈاکٹر اخلاق اثر نے جس انداز میں ریڈیائی ڈرامے کی تشریح کی ہے وہ ہمگی طہریر فن اور ہیئت کی نمائندہ نہیں۔“

یہ کھنا بڑی جرأت کی بات ہے۔ میں نے نہ اثر کے نہ امر کے مقالے کا

اس گہرائی سے مطالعہ کیا ہے کہ مندرجہ مقولے کی صحت کو جانچ سکوں۔ لیکن یہ بڑی بات ہے کہ محین امر نے اخلاق کی تحریر سے ہٹ کر سوچا ہے۔

واضح ہو کہ امر کے مقالے کا بنیادی موضوع ریڈیو ڈرامے کا فن نہیں بلکہ حیدرآباد کے مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے ہیں۔ اس میں وہ ڈرامے بھی آگئے جو حیدرآبادی نثر اور مصنفین نے حیدرآباد کے باہر کے ریڈیو اسٹیشنوں کے لیے لکھے۔ پھر سچی امر کا اصل کام حیدرآباد ریڈیو سے متعلق تھا۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا تھا کہ یہ آسان کام ہوگا۔ ریڈیو اسٹیشن سے ضروری مواد مل جائے گا۔ بیشتر ڈرامہ نگار حیدرآباد میں موجود ہوں گے۔ ان سے پوچھ کر تفصیلات لے لی جائیں گی۔ لیکن کام اتنا سہل نہ نکلا۔ محین کے مقالے سے معلوم ہوا کہ حیدرآباد ریڈیو میں کوئی

WRITERS' AND TALKERS' DIRECTORY جوبندرہ جلدوں میں بھی لیکن اب گم ہو گئی۔ یہ کتاب موجود ہوتی تو محین امر کو بہت سہولت ہوتی۔ اب تو انھیں خود ہی کنواں کھودنا پڑا۔ بہت سے کنویں جھانکنے پڑے تب جا کے یہ جامع تذکرہ و تاریخ مرتب کر سکے۔ مقالے کے آخر میں ضمیموں میں انھوں نے حیدرآباد سے نشر ہونے والے ڈراموں کے عنوان اور صحیح تاریخیں دی ہیں اور اس کے بعد مصنفین کے اعتبار سے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست دی ہے۔ یہ دونوں اشاریے نہایت مفید ہیں۔ کاش دوسرے ریڈیو اسٹیشنوں سے نشر ہونے والے اردو ڈراموں کے اسی قسم کے اشاریے مرتب ہو جائیں تو اردو ریڈیو ڈراموں کا ایک جامع اشاریہ وجود میں آجائے۔

مقالہ نگار نے مختلف ڈرامہ نگاروں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے
اس کے بارے میں قارئین خود فیصلہ کر سکتے ہیں۔

مجھے امید ہے کہ محین امر کا یہ کام قارئین کے لئے معلومات افروز
ثابت ہوگا۔

گیان چند

حیدرآباد

۱۰ اکتوبر ۱۹۸۲ء

پیش لفظ

دو برعاصر کے ذرائع ابلاغ میں ریڈیو سب سے زیادہ مقبول عام ذریعہ ہے خاص کر ترقی پذیر ممالک میں جہاں تعلیم کی کمی اور غریبی کا غلبہ ہے ، تفریح ، تالشیر اور تعلیم کا سامان ریڈیو ہی سہی کے توسط سے مہیا کیا جاسکتا ہے ۔ ہندوستان میں آج سے تقریباً نصف صدی قبل نشری پروگراموں کا آغاز ہوا تھا ۔ چنانچہ اسی حال میں آل انڈیا ریڈیو نے اپنے قیام کی گولڈن جوبلی منائی ہے ۔ نئی دہلی سے نشریات کے آغاز کے کچھ ہی عرصہ بعد حیدرآباد میں ایک چھوٹا سا ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا تھا ۔ جو بعد میں دکن ریڈیو اور پھر آکاش دانی کے نام نامی سے ترکیب اور ترقی کی منزلیں طے کرتا گیا ۔ زیر نظر مقالے میں جو بڑی محنت اور قابلیت سے مرتب کیا گیا ہے اس ترقی پر ایک طائرانہ نظر ڈالی گئی ہے ۔ جہاں تک دکن ریڈیو کا تعلق ہے جس سے میں منسلک رہا ، میں کہہ سکتا ہوں کہ اس کے بلند معیار کا سہرا عثمانیہ یونیورسٹی کے اس زمانے کے فاضل اساتذہ اور فارغ التحصیل طالب علموں کے سر پہ جنھوں نے اردو کے ذریعہ مختلف علوم و فنون میں درس و تدریس کے اعلیٰ سے اعلیٰ درجے طے کئے تھے ۔ عام طور پر نشری تقاریر کے لئے ان ہی اصحاب

کو زحمت دی جاتی تھی۔ اور ان میں جو شاعر ادیب یا ڈرامہ نویس تھے ان سے ڈرامے اور فیچر لکھنے کی فرمائش کی جاتی تھی۔ ان کی فہرت بہت طویل ہے۔ اس مقالے میں صرف ان چند ادیبوں کی زندگی کے عنقر حالات اور تخلیقات کے حوالے ہیں جن کے ریڈیائی ڈرامے نشر کئے جاتے تھے۔ کیونکہ یہ مقالہ ان ہی ڈرامہ نویسوں کے بارے میں مرتب کیا گیا ہے۔

موضوع کے محدود دائرہ کے باوجود زیرِ نظر تصنیف میں محین امر نے نہ صرف قارئین کے لئے مفید لچپ اور مستند معلومات فراہم کی ہیں بلکہ ریڈیائی ڈرامے لکھنے کے خواہش مندوں کی رہنمائی کا بھی کافی سامان ہمایا ہے۔ اس فن سے متعلق سیر حاصل تبصروں کے ساتھ دیگر ادیبوں اور دانشوروں کے نظریے بھی پیش کئے گئے ہیں جن سے مستقبل کے ڈرامہ نگار بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں۔

مجھے یقین ہے کہ اس مقالے کی اشاعت سے نشریاتی ادب کے سرمایہ میں قابلِ قدر اضافہ ہوگا۔

محمد فضل الرحمن

بنجارہ ہل، حیدرآباد

۲ اکتوبر ۱۹۸۴ء

ریڈیائی ڈرامے کا فن

ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء
ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات
ریڈیائی ڈرامے کی اصناف

پہلا باب

ریڈیائی ڈرامے کا فن

اسٹیج ڈرامہ کی تاریخ تین ہزار سال پرانی ہے۔ اصنام پرستی، دیوی دیوتاؤں کی عقیدت، مذہبی جوش نے دیو مالا اور ناٹک کتھا کو جنم دیا۔ واقعات کے نقل پیش کرنے کا نام ڈرامہ رکھا گیا۔ برصغیر میں بھی یہ فن اتنا ہی پرانا ہے جتنا ڈرامہ کی تاریخ۔ اکثر محققین یونانی ڈرامے کے ساتھ ساتھ ہندوستانی ڈرامے کو بھی قدیم ترین کہتے ہیں۔

ڈاکٹر صفدر آہ کہتے ہیں :

”بھرت ناٹیہ شاستر کی دی ہوئی فنی روایات ہندوستان کے کلاسیکی

اور عوامی ڈراموں میں اس طرح رچ بس گئی ہیں کہ ہندوستانی

ڈرامہ سے اس کا رشتہ یا ربط ٹوٹنا ناممکن ہے۔“

ڈاکٹر صفدر آہ ہندوستانی اور یونانی ڈراموں کے مقابلے میں چینی ڈرامے

کو کوئی اہمیت نہیں دیتے۔ جب کہ ڈاکٹر غلیق انجم ہندوستانی اور یونانی ڈرامے پر چینی ڈرامے کو فوقیت دیتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں :

”چین واحد ملک ہے جہاں ڈرامے کی روایات عہدِ قدیم سے

مسل جلی آرہی ہیں۔ ورنہ یونان اور ہندوستان میں یہ فن مرجھا

تھا۔ پھر مغرب کے اثر سے اس کی تجدید ہوئی۔“ ۱

ہندوستان میں سنسکرت ہی وہ واحد زبان تھی جو ڈرامے کے فن اور

روایات کو زندہ و محفوظ رکھنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔ لیکن جب سنسکرت کی جگہ مقامی

بولیاں لینے لگیں تو ڈرامہ پر اس کا گہرا اثر پڑا۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں:

”راجپوتوں کے حملوں، بد معوں اور برہمنوں کے ذریعہ ڈرامے کو

مذہب کی تبلیغ اور بعد میں ارذل طبقے کے ہاتھوں تباہی

مقصد کے استعمال سے سنسکرت ڈرامہ اپنے معیار سے گر گیا۔

اور ختم ہو گیا۔ مقامی بولیوں میں اتنی سکت نہ تھی کہ وہ ڈرامے

کے آرٹ کو محفوظ کر رہیں اور فروغ دیتیں۔“ ۲

برصغیر میں سنسکرت ڈرامہ سب سے پرانا سمجھا جاتا ہے۔ ہندوؤں کے

دور حکومت میں مذہبی جذبے کے تحت تیشیل یا ڈرامے کو عروج حاصل ہوا۔ لیکن

مسلمانوں کے دور میں مذہبی وجوہات کی بنا پر اسے ترقی نہیں مل سکی۔ اُردو زبان

نے دوسری زبانوں کے مقابلے میں عربی اور فارسی سے استفادہ کیا۔ ان زبانوں

میں ڈراموں کو کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔ کیونکہ اسلام میں موسیقی اور نقل کو

تغیض اوقات سمجھا گیا۔

۱۔ علقین انجم ڈاکٹر۔ ”ہندوپاک میں اُردو تھیٹر کا پس منظر“ نئی قدیں

ڈرامہ نمبر ۱۶۶۔ ص: ۲۵، ۲۶

۲۔ ریڈیو ڈرامہ کافن۔ ص: ۱۶

ڈاکٹر صفدر آہ سمجھتے ہیں :

” اُردو کی خوب صورتی مسلم لیکن ڈرامے کے معاملے میں اُردو کے لئے ایک اصولی شکل بھی تھی۔ ادھر تو ہندوستانی ڈرامے کی عظیم روایات اور اس وقت کے درمیان کم سے کم آٹھ صدیوں کی ادنیٰ ادنیٰ دیواریں کھڑی تھیں اور ادھر عربی اور فارسی جس سے اُردو استفادہ کر رہی تھی ڈرامے کی روایات سے بالکل خالی تھیں۔“ ۱

اُردو ڈرامے کا نقشہ اول واجد علی شاہ کے رہس کو سمجھا جاتا ہے جو ۱۸۵۳ء میں پیش کیا گیا۔ پھر سید امانت علی کے اندر سبھا کو بھی اولین ناٹک سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ اس کی زبان فصیح و سلیس اُردو تھی۔ یہ ناٹک جو ۱۲۶۸ء میں تصنیف کیا گیا، واجد علی شاہ کے زوال کے بعد یہ صنف کھلا گئی۔ انیسویں صدی کے آخر میں اُردو نظم و نثر نے تو خوب ترقی کی لیکن ڈرامہ کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ مغربی ڈراموں کا اثر اُردو پر ضرور پڑا اور مغربی ڈراموں کے اُردو ترجمے کئے گئے۔ لیکن یہ تجربے بے جان ثابت ہوئے کیوں کہ یہ ڈرامہ نگار اس کے لوازم اور ضروری عناصر سے پوری طرح باخبر نہیں تھے۔ چنانچہ ڈاکٹر احسن فاروقی سمجھتے ہیں :

” اُردو جن لوگوں کے ہاتھ میں ہے ان کی روایات ڈرامائی ذہن اور نقطہ نظر کے خلاف ہیں۔ اُردو ادب میں جو اصناف مقبول اور رائج ہیں وہ عبرانی ذہن سے تعلق رکھتے ہیں۔“ ۲

۱۔ ”ہندوستانی نظم و نثر اور اُردو ڈرامے کا اثر“۔ آج کل ڈرامہ نمبر ۱۹۵۹ء ص : ۳۱

۲۔ ”اُردو میں ڈرامہ کیوں نہیں“۔ نئی قدیں۔ ڈرامہ نمبر ۱۹۵۸ء ص : ۱۴

اُردو ڈرامے کی باگ ڈور پارسی تھیٹر کے ہاتھ میں آگئی لیکن پارسیوں کے پیش نظر مالی منفعت اور تجارت یعنی - عامیہ مذاق اور ابتذال کو گوارا کر لیا گیا تھا۔ اردو کی دیگر اصناف میں تبدیلی و ترقی کے رجحانات کا سراغ لگانا کوئی مشکل کام نہیں۔ مگر تھیٹر کی طرف یا اس میں اصلاح کی طرف اچھے سمجھنے والوں نے بالکل توجہ نہ دی یا پھر کم توجہی سے کام لیا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے خیال کے مطابق جب تک ڈرامہ کا عوام سے رشتہ قائم رہا خواص نے اس سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ لیکن جب اردو اسٹیج زوال کا شکار ہوا اور اس کا رشتہ عوام سے ٹوٹ گیا۔ اس وقت سنجیدہ ادبی اور علمی حلقوں میں ڈرامے کی اہمیت کو محسوس کیا جانے لگا۔ اس انداز کو ہم مغربی ادبیات میں ڈرامہ کی اہمیت کا اثر بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ڈرامہ کا رو باری نقطہ نظر سے بالکل آزاد ہو چکا تھا۔ اس لئے اس طرف توجہ دی گئی۔ ریڈیو ڈرامے کا نام ہمیشہ اسٹیج ڈرامے کے ساتھ لیا گیا۔ اسے علیحدہ صنف کے طور پر نہیں سمجھا گیا بلکہ ریڈیو اور ایک ایکٹ کے ڈراموں کو اکثر غلط ملط کر دیا گیا۔ ریڈیو ڈرامے کو یک بابی ڈرامہ یا ایک انکی سمجھا گیا۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کا کوئی واضح تصور اجاگر نہ ہو سکا۔ ریڈیو ڈرامہ سمجھنے والوں نے ریڈیو ڈرامے کی انفرادیت کی وضاحت نہیں کی۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ بات صاف ہوئی کہ ریڈیو ڈرامے کی اپنی تکنیک ہے جو اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے، اور یہ کہ ریڈیو اور اسٹیج ڈرامہ دو الگ الگ اصناف ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی تعریف

ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو "ریڈیائی ڈرامہ" کے نام سے یاد

کیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایسے ڈرامے جو آواز کے ذریعہ قوتِ سماعت پر اثر انداز ہونے اور انسانی ذہن کو متاثر کر کے اس میں تحریک، عمل، کارکردگی اور جدوجہد کا تاثر پیدا کرتے ہیں "ریڈیائی ڈرامے" کہلاتے ہیں۔ یہ ڈرامے اسٹیج ڈراموں کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور عمل سے مزین ہوتے ہیں۔ لیکن انہیں صرف اس بنیاد پر اسٹیج ڈرامے سے علیحدہ کیا جاتا ہے کہ اس میں اسٹیج نہیں ہوتا بلکہ اس کے بدلے میں آواز، موسیقی اور اثرات سے کام لیا جاتا ہے۔ دنیا کے مختلف ناقدین نے ریڈیائی ڈرامے کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق اثر سمجھتے ہیں:

"ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو مختلف نام دیے گئے ہیں

وال کلگڈ اور روجرمین ویل نے اسے ریڈیو ڈرامہ، رابرٹ ڈینٹ، جانٹ ڈنبر اور ادی مرزان نے ریڈیو پلے کہا ہے۔

وال کلگڈ نے اسے براڈ کاسٹ پلے اور روجرمین نے اسے صوتی ڈرامہ بھی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ، سدھ ناتھ کمار اور امر ناتھ پنچیل اسے ریڈیو ناٹک کہتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین وغیرہ نے اسے ریڈیائی ڈرامہ، ڈاکٹر قمر رئیس نے ریڈیو ڈرامہ اور نشری ڈرامہ کہا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی اور نریندر ناتھ سیٹھ کی تحریروں میں اسے ایک بابی ڈرامہ، ایکانکی ڈرامہ اور ایکہ ایکٹ ڈرامہ کہا گیا ہے۔

ریڈیو ڈراموں کی پیشکش میں صوت کے علاوہ دوسرے عنصر بھی شامل ہوتے ہیں اس لئے اسے صوتی ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح

ایکانکی ریڈیو ڈرامے کی صرف ایک صنف ہے اور ایکانکی کے علاوہ اس کی اور بھی بہت سی مکمل اور مختصر اصناف ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کو ایکانکی کہتے ہیں اس کا مخصوص تصور واضح نہیں ہوتا ہے بلکہ

ریڈیو کی ایجاد سے قبل دیگر ذرائع ابلاغ و ترسیل اپنے اپنے انداز میں ترقی کی راہ پر گامزن تھے۔ لیکن جب ریڈیو ایجاد ہوا تو عوام کو اس کی غیر معمولی اہمیت و افادیت کا اندازہ ہوا۔ لیکن اس سے غصیٹر، تجارتی اور تشہیری اداروں کے علاوہ اخبارات و رسائل سے وابستہ افراد نے بڑا خطرہ محسوس کیا کہ اس کا ان کے مفادات پر بُرا اثر پڑے گا۔ چنانچہ اس کے خلاف آواز بھی بلند کی گئی لیکن اسی سے ریڈیو پر پیش کئے جانے والے پروگراموں پر کچھ اثر نہیں پڑا۔ اور دیکھتے دیکھتے ریڈیو نے زندگی کے تمام شعبوں اور ادب کی مختلف اصناف کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیا اور ریڈیو پر پیش کئے جانے والے مختلف پروگرام عوام و خواص کے ہر طبقہ میں یکساں طور پر پسند کئے جانے لگے۔ جہاں تک ترسیل کے ذرائع کا تعلق ہے ریڈیو کو ہر لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔ تفریح کے ساتھ ساتھ ملک کی ترقی، سیاسی حالات اور تعلیمی پروگرام سے واقفیت اور دلچسپی پیدا کرنے میں ریڈیو نے اہم رول ادا کیا ہے۔ خصوصاً جب کسی ملک پر کوئی ملک حملہ آور ہوتا ہے تو ایسی صورت میں ریڈیو ہی وہ واحد ذریعہ ہوتا ہے جس سے حالات کا صحیح علم ہو سکتا ہے۔ اس لئے اس زمانے میں بڑی توجہ اور اشتیاق کے ساتھ ریڈیو سنا جاتا ہے۔ جس زمانے میں بڑے بڑے شہروں میں ایسے ڈراموں کو مقبولیت حاصل تھی اس زمانے میں چھوٹے چھوٹے مقامات

دیہات اور پہاڑی علاقوں کے عوام ڈراموں سے بالکل ناواقف نہیں تھے لیکن وہ یہ ضرور جانتے تھے کہ شہروں میں 'تھیٹروں' میں ڈرامے پیش کئے جاتے ہیں۔ بعض تو یہ بھی نہیں جانتے تھے۔ لیکن جب ریڈیو ایجاد ہوا تو ہر خاص و عام نے اس کی اہمیت و اقدار کو محسوس کیا اور جب ریڈیو کا چلن عام ہو گیا تو دیہات اور دور دراز کے پہاڑی اور سرحدی علاقوں میں پہاڑ آمد و رفت کی کوئی 'سہولت' نہ تھی اور لوگ بھی اپنے ہی علاقوں سے بہت کم باہر جاتے تھے وہاں ریڈیو کے ذریعہ ملک کے باقی ماندہ حصوں کے حالات اور سیاسی صورت حال اور معاشی و صنعتی ترقی کی رفتار سے آگہی ہوئی۔ ریڈیو سے جب ہر طبقہ کی دلچسپی کے پروگرام پیش کئے جانے لگے تو زیادہ تر عام لوگوں کی ذہنی سطح معیار اور ان کی بول چال کو خاص طور پر پیش نظر رکھا گیا۔ ادب اور علمی مباحثہ کے لئے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا گیا وہ ادب کا درجہ رکھتا ہے یا نہیں یہ ایک الگ بحث ہے۔ لیکن یہ اعتراف سبھی کرتے ہیں کہ ان میں ادبیت ضرور پائی جاتی ہے۔ ریڈیو کے ان پروگراموں کا اثر ادب، اسلوب، تقریر اور زبان پر ضرور پڑا۔ چنانچہ

ROGER MANWELL اپنی تصنیف "ON THE AIR" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

”اس (ریڈیو) نے عوامی گفتگو کے ایک بے تکلف انداز اور ایک بے تکلف مباحثے کو جنم دیا ہے۔ ان دونوں سے بڑھ کر ایک ایسا انداز تحریر تخلیق کیا جو ادب میں اضافہ ہے جس کا مقام ایک مودولاگ اور انتہائی ذاتی قسم کے انشائیہ کے بیچ ہے۔ اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ ریڈیو نے ایک نیا ادبی

اسلوب ایجاد کیا ہے۔

ریڈیو پروگرام پیش کرتے والوں کے پیش نظر تمام سامعین کی دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش تھی۔ اس لئے اس میں ایک خاص لطف پیدا ہو جاتا تھا اور جو پروگرام بے لطف اور بے مزہ ہوتے تھے اسے سامعین سنتے ہی نہ تھے۔ یہاں تھیٹر میں بیٹھے والے تماشائیوں کی طرح کوئی مجبوری نہ تھی۔ جب ریڈیو پروگرام دلچسپ پروگرام ہوتا ہے تو سامع فوراً ریڈیو بند کر دیتا ہے۔ ریڈیو کے ذریعہ جو ادب تخلیق پایا اسے نشری ادب کا نام دیا گیا۔ ریڈیو ڈراموں اور اس کی تکنیک اور فن سے متعلق بہت کم کتابیں سمجھی گئیں اور جن مصنفین نے اس موضوع پر قلم اٹھایا اس کا حق ادا کرنے سے قاصر رہے۔ انھوں نے جزوی طور پر کچھ تشریح و تفسیر کے بعد مزید کچھ سمجھنا گوارا نہ کیا جس کی وجہ سے ایک عام قاری کو اندازہ ہی نہ ہو سکا کہ ریڈیو ڈرامہ بھی ایک فن ہے۔ جس کے کئی اصناف ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مصنفین بھی جو ریڈیو سے وابستہ رہے اور ڈرامے سمجھے انھوں نے بھی اس کی ضرورت اور اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ ڈاکٹر اخلاق اکثر کی تعریف ”ریڈیو ڈرامے کا فن“ میں جو دراصل ان کا تحقیقی مقالہ ہے اس کے فن، تکنیک اور اصناف پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے فن پر ان کی یہ تعریف اگرچہ خوب ہے مگر اس خوب تر کی جستجو کی آسودگی نہیں ہوتی۔

ڈاکٹر اخلاق اشر نے جیسی انداز میں ریڈیائی ڈرامے کی تشریح کی ہے وہ مکمل طور پر فن اور ہیئت کی تہائندہ نہیں۔ ذیل میں مختلف عنوانات کے ذریعہ ریڈیائی

ڈرامے کے فن اور ہیئت سے گفتگو کی جائے گی۔

ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء

ریڈیائی ڈرامے کی شان کو دوبالا کرنے والے عوامل کو "ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ عوامل ایسے ہوتے ہیں جو ریڈیائی ڈرامہ نگار کی اسکرپٹ (مسودہ) میں نہیں ہوتے بلکہ ریڈیو سے متعلقہ تجربہ کار افراد انہیں موقع بہ موقع بروئے کار لاتے ہیں۔ اور ماحول کی موزونیت کے اعتبار سے انہیں استعمال کرتے ہیں۔ ان اجزاء کو حسب ذیل انداز میں بیان کیا جاسکتا ہے:

۱. صوتی اثرات

۲. DUBBING - امتزاج و تزئین

۳. موسیقی

۴. تماشائی ماحول

صوتی اثرات

ریڈیائی ڈرامہ میں مشاہدہ کی کمی کو دور کرنے کے لئے صوتی اثرات کا سہارا لیا جاتا ہے۔ اور یہ سہارا ریڈیائی ڈرامے کے لئے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ اس کے توسط سے وہ کارنامے انجام دئے جاسکتے ہیں جو اسٹیج ڈرامے میں ممکن نہیں۔ جیسے ٹھٹھیں مارتا سمندر، چڑیوں کی چہچہاہٹ، جانوروں کی آواز وغیرہ یہ ایسے حوال ہیں جسے اسٹیج ڈرامے میں پیش نہیں کیا جاسکتا جب کہ ریڈیائی ڈرامے میں صوتی اثرات کے ذریعہ تاثر دیا جاسکتا ہے۔ سمندر کی لہروں کی آواز، چڑیوں اور جانوروں کی آواز کو بھی صوتی اثرات سے ریڈیائی ڈرامہ میں شامل کیا جاتا ہے

ڈاکٹر اخلاق اثر سمجھتے ہیں :

”اس کے ذریعہ حرکت، روانی، کشمکش، تضادم، سکون، صبح

اور شام کو ظاہر کیا جاتا ہے۔“

صوتی اثرات سے نہ صرف ریڈیائی ڈرامہ کی حیثیت اسٹیج ڈرامہ سے بلند ہو جاتی ہے بلکہ آوازوں کے تاثرات کی وجہ سے سامعین کی توجہ کو بھی اپنی جانب مرکوز کیا جاسکتا ہے۔ عموماً ریڈیائی ڈراموں میں صوتی اثرات کی وجہ سے مکمل ”وحدت تاثر“ پیدا ہو جاتی ہے اور سامع کی توجہ منقسم ہونے نہیں پاتی جبکہ اسٹیج ڈرامہ میں وحدت تاثر قائم کرنے کے لئے کمر داروں کے عمل اور ایکٹنگ پر توجہ دینی پڑتی ہے، تب کہیں اسٹیج ڈرامے میں وحدت تاثر پیدا ہوتی ہے۔

ریڈیائی ڈرامے کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اس میں صوتی اثرات مکمل طور پر کائنات کے ہر عمل کو اجاگر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامہ کا یہ ایک ایسا واسطہ ہے جو بجا طور پر ڈرامہ کے فن میں اس طرز کو برتری عطا کرتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کا بہت زیادہ دار و مدار صوتی اثرات پر ہے اور ان صوتی اثرات سے وہ سارے وسیع امکانات واضح ہو جاتے ہیں جن کا عمل اسٹیج ڈرامے میں ممکن نہیں۔ مثلاً اسٹیج ڈرامے میں یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ کوئی ایک ملک سے دوسرے ملک کو روانہ ہو گیا۔ لیکن ریڈیائی ڈرامے میں صرف ایک ہوائی جہاز کی آواز سے یہ واضح کیا جاتا ہے کہ روانگی عمل میں آگئی۔ یہ ایک

ایسا ذریعہ ہے جو صرف ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہے اور اسٹیج ڈرامہ اس کی
برابری کو نہیں پہنچ سکتا۔ ریڈیو پر صبح سونے کے عمل کو چڑیوں کی چھیٹ اور انگریز
جنگل کو جھینگروں کی آواز سے نمایاں کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح ریڈیائی ڈرامہ کامیاب
اسٹیج ڈرامے سے زیادہ وسیع ہے۔ اس میں ریٹیک کی سہولتیں ہیں جبکہ اسٹیج
ڈراموں میں ریٹیک کی سہولت نہیں ہے۔ ان بنیادی ضرورتوں کے اعتبار سے
ریڈیائی ڈرامہ مسلم سے زیادہ قریب ہے۔

اسٹیج پر ڈانس اور گیت کھلے بڑی دشواریاں پیش آتی ہیں جب کہ
ریڈیو ڈرامے میں صرف صوتی اثرات (موسیقی) سے یہ کام لیا جاسکتا ہے۔ ایسا بہت
کم ہوتا ہے کہ آدمی کی شخصیت اور آواز کے مدار کے مطابق ہو۔ جب کہ ریڈیو ڈرامے
میں یہ سہولت ہے کہ شخصیت کا قد و قامت اور وجاہت کے بغیر صرف کردار کے مطابق
آواز سے کام لیا جاسکتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کو سماعتی فن اور اسٹیج ڈرامے کو نظری
فن کہا جاتا ہے۔ صوتی اثرات ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے سے ممتاز کرتے ہیں۔
ریڈیو ڈرامے میں لباس، میک اپ اور ماحول کی جھنجھٹ نہیں ہوتی بلکہ صوتی اثر
سے ہی کام لیا جاتا ہے۔ اسٹیج کے ڈراموں پر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ انہیں صرف
پڑھا جاسکتا ہے۔ اسٹیج پر پیش نہیں کیا جاسکتا جب کہ ریڈیو ڈرامہ ان حدود کو
توڑتا ہے۔ اس کے سامنے ایک وسیع منظر ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ فلم اور اسٹیج
سے زیادہ وسعت رکھتا ہے کیوں کہ "عملی" مظاہرے کی یہاں ضرورت باقی نہیں رہتی۔
ایسے مافوق الفطرت کردار جنہیں تمثیلی روپ دینا دشوار ہوتا ہے وہ بڑی آسانی
ریڈیو پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ یہی وہ عوامل ہیں جن کی بدولت ریڈیائی ڈرامے

طور پر اسٹیج ڈرامہ سے مختلف ہو جاتا ہے۔

انتزاج و ترجمین DUBBING

ڈرامہ میں موجود تاثرات کو واضح کرنے کے لئے DUBBING کا طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔ جس میں ہلکی، غمگین، فرحت بخش اور دلچسپ موسیقی کے علاوہ متاثر کن لب و لہجہ کا سہارا بھی لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ڈبنگ کے لئے ڈرامہ نگار ذمہ دار نہیں ہوتا۔ بلکہ تمام تر ڈرامہ ریکارڈ ہو جانے کے بعد اس فن کے ماہرین اپنے طور پر اس کی سماعت کر کے موزوں اور مناسب موقعوں پر جذبات اور احساسات کے اعتبار سے مختصر سی موسیقی یا پھر اہم موقعوں پر اقبال زریں وغیرہ کا اضافہ کرتے ہیں جسے DUBBING کہا جاتا ہے۔ اس انداز میں ڈرامہ ریکارڈ ہونے کے بعد فنی اور تکنیکی طور پر خامیاں رہ جائیں تو انہیں بھی دور کیا جاتا ہے۔ چونکہ ڈبنگ کے لئے مکمل ڈرامہ کی سماعت لازمی ہے اور اس کے اختتام پر پیدا ہونے والے تاثر کی بنیاد پر ڈرامہ میں مختصر حد تک قطع و برید کی جاتی ہے اور یہ انداز ہر ڈرامہ کے موقع پر دوا رکھا جاتا ہے۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء میں اس کا شمار لازمی ہے اور چونکہ یہ عمل ڈرامہ نگار کی اسکرپٹ سے مختلف ہوتا ہے لیکن ریڈیائی ڈرامہ میں تاثر پیدا کرتے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اس لئے ڈبنگ کو بھی ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء میں شمار کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

”ڈبنگ کے ذریعہ ریکارڈ کئے ہوئے مواد میں ربط و تسلسل پیدا

کیا جاتا ہے۔ مختلف ٹکڑوں کو جوڑا اور ان کی خرابی کو دور کیا

جاتا ہے۔ اس کے ذریعہ جہاں ریکارڈنگ میں اضافہ ممکن ہے وہاں صوتی اثرات اور موسیقی کو بہ مواد کے ساتھ اور پس منظر میں شامل کرنا ممکن ہے۔ دور دور تک تبصرے ٹکڑے، جملے، فقرے، سیرت انگیز طور پر اکٹھا کر لئے جاتے ہیں اور مناسب جگہ پر رکھ دیئے جاتے ہیں۔ یہ کام مینا کاری سے کسی طرح کم تر درجہ کا نہیں۔ سادہ اصوات میں ڈرامائیت پیدا کرنے میں ڈبنگ بہت اہم اور کارآمد ہے۔

گوکہ ریڈیائی ڈرامہ میں ڈبنگ سے تزئین اور امتزاج کا ماحول پیدا ہو جاتا ہے لیکن ڈبنگ کے دوران اس بات کو ملحوظ رکھنا لازمی ہے کہ اس کے ذریعہ ڈرامہ کے پلاٹ، مکالمہ یا پھر کردار کے رویہ میں فرق نہ آنے پائے۔ غرض ڈبنگ کے ذریعہ ڈرامہ میں سجھار پیدا کرنے کے ممکنہ طور پر سماعتی دلچسپی کا سامان مہیا کیا جاتا ہے۔

موسیقی

ریڈیو ڈرامہ کی کہانی اور پلاٹ میں موجود نظم کو مختلف تاثرات سے قریب کرنے کا کام موسیقی کے ذریعہ لیا جاتا ہے۔ عموماً ریڈیو ڈراموں میں موسیقی کا عمل جاوید و بجا دونوں طور پر ادا کیا جاتا ہے۔ لیکن موسیقی وہیں کامیاب ہو سکتی ہے جہاں اس کی ضرورت ہو۔ مکالموں کے درمیان تاثر دینے اور مختلف خوشی و غم کے موقعوں

پیر سامین کے احساسات کو ابھارنے کے لئے موسیقی کا استعمال کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات مختلف مناظر کے اظہار کے لئے بھی مختلف قسم کی موسیقی سے مدد لی جاتی ہے جس سے نہ صرف ریڈیائی ڈرامہ میں نکھار پیدا ہوتا ہے بلکہ سامعین پر ڈرامے کے گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ موسیقی کی بنیاد ریڈیائی ڈرامے میں گلی کی مانند ہوتی ہے۔ فصیح احمد صدیقی لکھتے ہیں :

”موسیقی کی جگہ نشری ڈرامہ میں مسلم ہے۔ بعض ڈرامہ نگار تو نشری ڈرامے کا لازمی جزو قرار دیتے ہیں، کیوں کہ ان کے خیال میں سامعین موسیقی کی طرف بالطبع راغب ہوتے ہیں۔ لہذا ان کی دلچسپی کو ابھارنے اور ان کی خاص توجہ حاصل کرنے کے لئے ڈرامہ نگار کو موسیقی زیادہ فائدہ اٹھانا چاہیئے اور اسے اس موسیقی کو ضمنی نہیں بلکہ نشری ڈرامہ کا ایک خاص جزو ترکیبیں قرار دینا چاہیئے۔ اور یہ اتنی اہم ہے جتنی ڈرامے میں اداکاروں کی موجودگی۔ یہ زیادہ بھی ہو سکتی ہے اور کم بھی لیکن ہوتی ضرور ہے۔“

ڈرامہ کے ماحول کے لحاظ سے موسیقی میں کمی و زیادتی کی جاتی ہے۔ جس کے ساتھ ہی مسرت افزا، غمگین، دردناک، بھیاناک کیفیت کے اظہار کے لئے بھی موسیقی سے کام لیا جاتا ہے۔ جیسا کہ فصیح احمد صدیقی کا خیال ہے :

”وہ ڈرامہ نگار جو نشری ڈرامہ میں موسیقی کے حقیقی رتبے

کی قدر نہیں کرتا اس کی کیفیت اس صنعت کار کی سی ہے جس نے اپنا ایک ہاتھ پشت پر باندھ لیا ہو اور صرف ایک ہاتھ سے کاریگری میں مصروف ہو۔^۱

ریڈیائی ڈراموں میں موسیقی مختلف انداز سے اثر کرتی ہے چنانچہ تاثر کے قائم رکھنے کے لئے حسب ضرورت موضوعاتی موسیقی *THEME MUSIC* پس منظر موسیقی *BACKGROUND MUSIC* — پیش منظر موسیقی *PROE- GROUND* *MUSIC*، رمزی علامتی موسیقی *SYMBALIC MUSICAL EFFECTS* سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ ایک ریڈیائی ڈرامے میں ان تمام اقسام کی موسیقی کی بھرمار کی جائے بلکہ ڈرامہ کا ماحول، انداز، کرداروں کا عمل اور مکالمہ کی حیثیت کے علاوہ کہانی و پلاٹ کی ضرورت کے لحاظ سے موسیقی کو شامل کیا جاتا ہے۔ غرض ریڈیائی ڈرامے کا تصور بغیر موسیقی کے ناممکن ہی رہتا ہے۔

تماشائی ماحول

ریڈیائی ڈرامہ کے تماشائی حقیقت سامعین سمجھتے ہیں اور ان کی دلچسپی کو مد نظر رکھتے ہوئے ریڈیائی ڈرامہ کی ترتیب پر توجہ دینا "تماشائی ماحول" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس عمل میں سامع کی توجہ کو ڈرامہ سے مربوط رکھنے کے ذرائع استعمال کئے جاتے ہیں۔ تماشائی ماحول پیدا کرنے میں سامعین کی توجہ کو خصوصی ذل ہوتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

”ریڈیو ڈرامے کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ بہت سے لوگوں کی موجودگی میں سنا جاتا ہے۔ یہ سمجھیں مختلف مزاج، معیار اور تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے تمام سمجھنے والے کیساں طور پر مطمئن نہیں کرتے۔ دوسرے بہت سے لوگوں کی موجودگی سے ڈرامے کی سماعت متاثر ہوتی ہے، بلکہ

مختلف ذہنوں اور مختلف خیالات سے وابستہ سامعین کو یکساں طور پر مطمئن کرنے کی کوشش ”تماشائی ماحول“ کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ سب انسان ایک جیسا ذوق اور مزاج نہیں رکھتے۔ پھر بھی ریڈیائی ڈرامہ میں اس بات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ ایسا تماشائی ماحول پیدا کیا جائے کہ جس کی وجہ سے ہر قسم کے سمجھنے والے کی تفریح طبع کا سامان فراہم ہو جائے۔ بعض اوقات خالص فکری اور بلند معیاری ڈرامے سمجھنے والے کی توقعات پر پورے نہیں اترتے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ان ڈراموں میں ”تماشائی ماحول“ کو جگہ نہیں دی جاتی۔ اگر ریڈیائی ڈراموں میں تماشائی ماحول کو ملحوظ رکھا جائے تو شکایت کا ازالہ ممکن ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں تماشائی ماحول، ڈرامائی کیفیات، عام زبان، سادہ بیان اور کرداروں کے عمل میں اپنے عہد کی نمائندگی سے پیدا کیا جاتا ہے۔ اگر اس کے برخلاف معیاری زبان، پیچیدہ بیان اور کرداروں کے عمل میں دور از کار عہد کی نمائندگی ہو تو تماشائی بخود بخود اپنی دلچسپی کو بد قرار نہیں رکھ سکیں گے۔ غرض ریڈیائی ڈرامہ ایک ایسا فن ہے جس میں صرف مکالموں، کہانی اور پلاٹ کو

بنیاد بنا کر موسیقی، صوتی اثرات اور تکنیک و انفرج سے ڈرامہ کو کامیاب نہیں بنایا جاسکتا بلکہ ڈرامہ میں جب تک تماشائیوں کی دلچسپی کا ماحول نہیں پیدا کیا جائے گا ریڈیائی ڈرامے کے سامعین اس کو پسند کرنے کی جانب متوجہ نہیں ہوں گے۔ عام طور پر ریڈیائی ڈراموں میں تماشائی ماحول پیدا کرنے کے لئے سامعین کی دلچسپی، موجودہ حالات میں کارکردہ عناصر، مزاج سے مطابقت رکھانے والا انداز اور سیاسی، سماجی و معاشرتی حالات سے مدد لی جاتی ہے۔

تماشائی ماحول ہی ریڈیائی ڈرامہ کو کامیاب یا ناکام قرار دینے کا حق رکھتا ہے۔ جیسا کہ پہلے ہی سمجھا گیا ہے کہ ہر مزاج اور معیار کے انسان کی تشفی ممکن نہیں۔ لیکن ریڈیائی ڈراموں میں تماشائیوں یعنی سامعین کی ضرورتوں کے اعتبار سے ماحول پیدا کر کے انہیں نشر کیا جاتا ہے تاکہ تماشائی اپنی قوتِ سمع سے بیک وقت سننے اور دیکھنے کا کام لے سکیں۔ یہ ایک اہل حقیقت ہے کہ ریڈیائی ڈرامہ صرف سُنا جاتا ہے۔ لیکن اس میں تماشائی ماحول کی عکاسی ہو تو وہ آسانی سننے کے ساتھ ساتھ قوتِ بصارت کو بھی تسکین پہنچاتا ہے۔

ریڈیائی ڈرامہ کا فن

ڈرامہ سمجھنے کے طرزِ اسلوب اور انداز کو ڈرامہ کا فن کہا جاتا ہے۔ عام طور پر ریڈیائی ڈرامہ کا فن اسٹیج ڈرامے کے فن سے مختلف چیز نہیں۔ گو کہ اسٹیج ڈرامے سے زیادہ سہولتیں، ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہیں۔ لیکن فنی اعتبار سے ریڈیائی اور اسٹیج ڈرامہ میں ہلکا سا فرق پایا جاتا ہے۔ کہانی، پلاٹ، مکالمے، کردار، عمل

تصادف یہ تمام عناصر اسٹیج ڈرامہ میں بھی ہوتے ہیں لیکن ریڈیائی ڈراموں میں ان تمام کا تعلق فوتِ بصارت سے نہیں جوڑا جاتا بلکہ فوتِ سماعت سے مربوط کیا جاتا ہے۔ اس لئے فنی طور پر ریڈیائی ڈراموں میں جاذبیت اور حقیقت پیدا کرنے کے لئے ریڈیائی ڈرامے کے اجزاء یعنی صوتی اثرات، امتزاج و تہنیں، موسیقی اور نشانیاں ماحول سے مدد لی جاتی ہے۔ گوکہ ریڈیائی ڈرامہ فنی طور پر اسٹیج ڈرامہ سے کوئی مختلف صنف نہیں لیکن اسٹیج ڈرامے میں جہاز کے ذریعہ پرواز، طوفان و سیلاب اور پرندوں اور جانوروں کے فطری ماحول کی عکاسی نہیں کی جاسکتی۔ جب کہ ریڈیائی ڈرامہ میں صوتی اثرات کے ذریعہ ان تمام اُمور کی تکمیل ممکن ہے۔ اس لحاظ سے ریڈیائی ڈرامہ ایک مکمل فن ہونے کے باوجود بھی صوتی اثرات اور موسیقی اور دیگر آلات کا محتاج ہے اس کے علاوہ اسٹیج ڈرامہ اور ریڈیائی ڈرامہ میں کوئی فرق نہیں۔ فنی اعتبار سے دونوں قسم کے ڈراموں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ چنانچہ

شیرت رحمانی لکھتے ہیں :
 ”ڈرامہ خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا جہاں تک فنی لوازم و عناصر کا تعلق ہے اس کے ترکیبی اجزاء سوائے محدود سے چند ہیئتیں تبدیلیوں کے یکساں ہوتے ہیں۔“

کوئی بھی فن پارہ اس کی ہیئت کے اعتبار سے اپنے بنیادی مرکز سے استفادہ کرتا ہے۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامہ کی بنیاد اسٹیج ڈرامہ ہے۔ اس لئے اس میں اسٹیج ڈرامے کی خصوصیات کا موجود ہونا ایک فطری عمل ہے۔ فنی اعتبار سے کوئی بھی تخلیق المیہ

اور طریقہ ہونے کی دلیل پیش کرتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامے میں بھی یہی عمل دکھائی دیتا ہے۔
سلیم انیشی سمجھتے ہیں:

”ایٹج اور ریڈیو ڈرامے کے داخلی اور خارجی عناصر میں کوئی
نمایاں فرق نہیں ہوتا۔ چنانچہ جس طرح ایٹج ڈرامے طریقہ، البتہ
اور الم طریقہ ہوتے ہیں بالکل اسی طرح ریڈیو کے ڈرامے بھی
طریقہ المیہ اور الم طریقہ ہوتے ہیں۔“

اس کے باوجود تکنیکی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامے اور ایٹج ڈرامے میں فرق
پایا جاتا ہے اور یہ فرق ریڈیائی ڈرامہ کو ایٹج ڈرامہ سے مختلف کرتا ہے۔ جسے
عام انداز میں بعصارت اور سماعت کے فرق سے بھی تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ مائیکروفون
کی ایجاد کے بعد بھی ایٹج ڈرامہ میں مکالمے زور دار اور اونچی آواز میں ادا کئے
جاتے ہیں تاکہ آخری صفوں میں بیٹھے تماشائی اسے سن سکیں۔ ایسے جذبے اور
راز و نیاز کی باتیں جو ہونٹوں کی لرزش اور سانس کی لے پر ادا کی جاسکتی ہیں وہ
ایٹج پر بڑے جلد سے اور نمایاں انداز میں ادا کی جاتی ہیں۔ جب کہ ریڈیو ڈرامے
کا حسن یہ ہے کہ وہ لطیف جذبوں اور نازک احساسات کی ترجمانی بڑی خوبی سے
کرتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ریڈیو سننے والے اپنے خلوت اور تنہائی کے
عالم میں یا خاندان کے افراد کے ساتھ ہی ہوتے ہیں جب کہ ایٹج ڈرامہ میں تماشائیوں
کی ایک بڑی تعداد ہوتی ہے جس طرح دیکھنے اور سننے کے فرق کو غلط ملط نہیں کیا جاسکتا
اسی طرح ریڈیائی اور ایٹج ڈرامے کو یکجا نہیں کیا جاسکتا۔

فنی اعتبار ریڈیائی ڈرامہ حسب ذیل نکات کی نمائندگی کرتا ہے۔

۱. کہانی
 ۲. پلاٹ
 ۳. کردار
 ۴. مکالمے
 ۵. تضاد
- کہانی

ڈرامہ کے موضوع کا تعین کرنے کے لئے جو مواد کرداروں اور پلاٹ کے ذریعہ فراہم کیا جاتا ہے، اسے کہانی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں کہانی کا عمل گو کہ واضح ہوتا ہے لیکن تمام تر کہانی مکالمہ کے ذریعہ ترقی کرتی ہے جس کے ساتھ ہی کرداروں میں تضاد کو بھی واضح کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر نے ریڈیو ڈرامے کی کہانی کی امتیازی خصوصیات پر اس طرح روشنی ڈالی ہے :

”ریڈیو ڈرامے کی کہانی نہ تو اتنی مختصر ہوتی ہے کہ ڈرامہ کی شکل میں اس کا اثر زائل ہو جانے کا ڈر رہتا ہے اور نہ اتنی پیچیدہ اور الجھی ہوتی ہے کہ سماعتی فن میں وہ ایک پہیلی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں وہ کہانیاں زیادہ مقبول ہوتی ہیں جن کا سامعین کو پہلے سے تجربہ ہے۔۔۔۔۔ عام طور سے زندگی و موت، خیر و شر، نفرت و محبت اور خوف و اُمید پر

بہت سے کامیاب ریڈیو ڈرامے سمجھے گئے ہیں۔“ لکھ

پروفیسر فصیح احمد صدیقی سمجھتے ہیں :

” ڈرامائی کہانی کو جن فنی خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے۔ ان سے

نثری ڈرامہ کی کہانی مستثنیٰ نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس

کہانی میں اصوات اور مکالمہ ہی کو اہمیت حاصل ہوتی ہے لیکن

ان دونوں اجزاء کے ذریعہ ہی ڈرامہ نگار کو مرکزی اور ضمنی

واقعات کے نشیب و فراز، ان کی ڈرامائی روانی میں تشویش،

ترغیب، تجسس اور دلچسپی کے عناصر کے ساتھ مقامات، تحریر،

بحران اور تصادم کی واضح نشان دہی کرنی چاہیے۔“ لکھ

جہاں تک ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی کا تعلق ہے وہ آغاز، درمیان اور

انجام سے منسلک رہتی ہے۔ جو اس کے فنی لوازم میں داخل ہے جس کے ساتھ ہی

مواد میں اختصار، موضوع کا دلچسپ ہونا اور پیشکش میں ہمدردی ضروری ہے۔ تب

کہیں ایک ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی فنی طور پر کامیاب کہلاتی ہے۔ جس ریڈیائی ڈرامہ

میں آغاز، درمیان اور انجام غیر واضح ہو اور مواد کی پیشکش میں سقم رہ جائے وہ

کامیاب ریڈیائی ڈرامہ ثابت نہیں ہوتا۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ نگار کو اپنی کہانی کو

مربوط اور سوزوں رکھنا ضروری ہے۔

پیلاٹ

تخلیقی سرچشموں میں جس طرح ناول اور دیگر اصناف میں پیلاٹ کی اہمیت

ہے۔ اسی طرح ڈرامہ میں بھی پلاٹ اپنی انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی کو موزوں، دلچسپ، قابلِ عمل بنانے اور اسے جدت اور ندرت سے وابستہ رکھنے والا، پلاٹ کے ذریعہ وجود میں آتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں پلاٹ کا دار و مدار تھیل، عمل و بیان اور موضوع پر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عشرت رحمانی نے لکھا ہے :

”ڈرامہ کی زیادہ تر کامیابی کا انحصار پلاٹ یا کہانی کے اصل موضوع پر ہوتا ہے۔ اگر بنیاد کمزور ہو تو عمارت کی تکمیل ہی دشوار ہو جاتی ہے اور تعمیر پا جائے تو بنیادی کمزوری کوئی نہ کوئی سقم پیدا کر کے خرابی کے سامان لاتی ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ پلاٹ کی بنیاد مضبوط اور اس کی تمام کڑیاں چست دیسویت ہوں۔ پلاٹ کے انتخاب میں ڈرامہ نگار کا پہلا فرض ہے کہ وہ زندگی کے کسی پہلو کو سامنے رکھ کر جس واقعہ کو منتخب کرے اس کے جذبات پر پوری نظر رکھتا ہو اور اس کے حسن و قبح پر حادی ہو تاکہ فطرت انسانی کی کامل نقاشی کر سکے۔“

فنی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ کا پلاٹ اسٹیج ڈرامہ کے پلاٹ کی طرح حسبِ ذیل امور مشتمل ہوتا ہے۔

- ۱۔ تمہید ۲۔ ابتدائی واقعہ ۳۔ روئیدگی ۴۔ عروج کمال
- ۵۔ تنزل ۶۔ انجام

پروفیسر محمد اسلم قریشی نے پلاٹ کی تعمیر کے مختلف مراحل کو اس طرح واضح کیا ہے:

۱. ڈرامے کا آغاز - تمہید: INTRODUCTION یا گزری ہوئے واقعات کی تشریح و تفسیر EXPOSITION سے ہوتا ہے۔
۲. ڈرامائی ارتقاء کے دوسرے مرحلے پر "ابتدائی واقعہ" یا واقعات پیش آتے ہیں جن میں کشاکشی کا آغاز ہوتا ہے اور تصادم رونما ہونے لگتا ہے۔
۳. تیسرے مرحلے میں عمل کا عروج RISING ACTION شروع ہوتا ہے۔ اس سے پلاٹ میں روئیدگی یا بالیدگی GROWTH اور الجھاؤ COMPLICATION نمایاں ہوتا ہے۔ ڈرامے کے اس حصہ میں تصادم بتدریج ترقی پذیر ہوتا ہے۔ اس کی شدت بڑھتی رہتی ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ غیر یقینی ہوتا ہے۔
۴. چوتھے مرحلے کو منتهی یا عروج CLIMAX OR CRISIS یا نقطہ تغیر اور نقطہ انحراف و انقلاب کہا جاسکتا ہے۔ اس مقام پر متصادم قوتوں میں سے ایک ایسی حیثیت اختیار کر لیتی ہے کہ اس کی کامیابی یقینی ہو جاتی ہے۔ حقیقتاً یہ نقطہ انقلاب نہیں ہوتا بلکہ تغیر کی طرف عمل کا ارتقاء ہونے لگتا ہے۔
۵. پانچویں مرحلہ میں عمل کا اتار یا تنزل شروع ہوتا ہے یہاں عمل کی تحلیل و تحلیل RESOLUTION یا سلجھاؤ اور حل DENOUEMENT رونما ہونے لگتا ہے۔ ڈرامے کے اس حصہ میں واقعات کی رفتار کی مختلف منازل کامیابی کو بالکل واضح اور متعین کر دیتی ہیں۔
۶. چوتھا مرحلہ انجام PROLOGUE یا تباہ کن اختتام EPIISODES کا ہوتا ہے۔ اس مقام پر ڈرامے کا تصادم ختم ہو جاتا ہے۔ یہ انجام

گزرے ہوئے حالات کا تابع ہوتا ہے۔“ اسلئے

ریڈیائی ڈرامے کا پلاٹ بھی تنہیل سے شروع ہو کر ابتدائی واقعہ کے توسط سے آگے بڑھنے لگتا ہے۔ پھر اس میں روئیدگی پیدا ہوتی ہے۔ اس مرحلہ میں الجھاؤ کی خصوصیات نمایاں ہونے لگتی ہیں اور منہا کو بیچ کر نقیر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ نقیر کے ارتقا کے ساتھ ہی سلجھاؤ اور حل کی صورت تک آتی ہے اور انجام یا اختتام کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کا پلاٹ مکمل ہوتا ہے۔

کمدار

ڈرامہ میں زندگی اور حقیقت کی بھرپور نمائندگی صرف کمدار کے ذریعہ ممکن ہے۔ جس طرح اسٹیج ڈرامہ میں کمداروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا بالکل اسی طرح ریڈیائی ڈرامہ میں بھی کمدار اپنے عمل اور انداز سے ڈرامہ کی ساکھ بڑھاتے ہیں۔ ڈرامہ میں کمدار کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے عشرت رحمانی سمجھتے ہیں :
 ”جس طرح ڈرامائی تشکیلات کی کامیابی زیادہ تر پلاٹ اور نقشہ کی اہمیت پر منحصر ہے اسی طرح قصہ کی کامیابی کا انحصار اس کے کمداروں پر ہوتا ہے۔ پلاٹ کی حقیقت کو واضح کرنے اور واقعات کو فطری رنگ دینے کے لئے کمدار نگاری میں یختگی لازمی ہے۔ یہ کلیہ کہ ڈرامہ حرکت و عمل کی سبھی تصویروں سے مکمل ہوتا ہے۔ اس حالت میں صادق آتا ہے کہ کمدار اپنے افعال و حرکات و سکنات

میں زندگی کی حقیقی عکاسی کر سکیں۔ شخصیت اور کردار نگاری کی خامی
ایک اہم اور کامیاب ترین دافقہ یا تمام واقعات کی کڑیوں کو بے جوڑ
اور ناکام کر دیتی ہے۔ کیونکہ کسی ماحول کی سچی نقاشی اس کے صبح
کرداروں کے الفاظ اور افعال کے ذریعہ ممکن ہے۔“

ریڈیائی ڈرامہ میں کرداروں کے افعال سے غرض نہیں ہوتی۔ بلکہ اُن کے
الفاظ سے اُن کی شخصیت کا پتہ لگایا جاسکتا ہے۔ چونکہ ریڈیائی ڈرامہ سماعت سے
وابستہ ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں جہاں تک کرداروں کے عمل اور ان کے الفاظ کا
تعلق ہے یہ حکم ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ ان کے خیر و شر سے وابستگی، نفرت و
محبت سے وابستگی، اچھے اور بُرے سے رغبت اور محنت و کاہلی کے اظہار کا تمام تر
دار و مدار ریڈیائی ڈرامہ میں صرف بیان، بول اور مکالمہ سے ہوتا ہے۔ چونکہ
ریڈیائی ڈرامہ میں کردار اسٹیج ڈرامہ کی طرح اپنا عمل نہیں دکھاتے بلکہ اپنی صوتیات
سے اپنی شخصیت کو واضح کرتے ہیں۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ کے کردار اپنی ہستی کو
پروہ اخفایں رکھ کر تاثر دینے والے قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ درحقیقت تاثر دینے
کے باوجود بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں کرداروں کا وجود نظروں کے
سامنے نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنی آواز، بیان اور مکالموں سے وجود کی نمائندگی کرتے ہیں۔
جس سے تاثر پیدا کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے اسٹیج ڈرامے کے کرداروں
کو جس قدر محنت و مشقت اٹھانی پڑتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کے کرداروں کو اس قدر رہائش
کی ضرورت نہیں۔ البتہ مکالموں کے ذریعہ غصہ، غم، ہمدردی، اصول پسندی، بے راہ روی

اور دیگر جذبات کی نمائندگی کرنی پڑتی ہے۔ یہی ایک مشکل کام ہے جو اسٹیج ڈراموں کے کرداروں میں کم پایاب ہے۔ ڈرامہ میں کردار کے وجود سے بحث کرتے ہوئے محمد اسلم قریشی سمجھتے ہیں :

”کردار روئیداد میں محرک عمل ہوتے کی حیثیت سے اولاً پلاٹ کے لئے معرض وجود میں آتا ہے۔ اور بعدہ اپنی ذات کے انکشاف کے لئے۔ جہاں تک پلاٹ اور کردار کا تعلق ہے۔ ڈرامہ نگار کرداروں کی زندگی کے ان حصوں کی بہت کم پروا کرتا ہے جو پلاٹ میں ظاہر ہوتا ہے۔“ لے

ریڈیائی ڈراموں میں عمل اور تحریک کی کیفیت کرداروں سے پیدا ہوتی ہے جو پلاٹ کو مربوط رکھنے میں مدد دیتے ہیں۔ بقول اویس احمد ادیب :

”ریڈیائی ڈراموں میں کردار بھی زیادہ تعداد میں استعمال نہیں کئے جاسکتے۔ کردار کی کم تعداد ڈرامہ نگار کو بہت سی دقتوں سے محفوظ رکھتی ہے۔ زیادہ کرداروں کی تعداد میں آواز کے امتیاز کو برقرار نہیں رکھا جاسکتا۔ مگر کردار کے تعداد کی کمی اس مشکل کو جلد از جلد حل کر دیتی ہے۔“ لے

کردار ہی ریڈیائی ڈرامہ کا وہ واسطہ ہیں جو ڈرامہ میں مکالمے کی جوت جگلتے ہیں۔ تمام تر ریڈیائی ڈرامہ کی روح مکالموں کے ذریعہ قائم رہتی ہے اور بغیر

لے محمد اسلم قریشی : ڈرامہ نگاری کا فن ص : ۲۰۷

لے اویس احمد ادیب : ادب لطیف مالنامہ۔ ریڈیائی ڈرامے اور ان کا فنی تجربہ : ۱۹۵۶ء ص : ۷۰

کرداروں کے مکالموں کا وجود ہی ممکن نہیں۔ غرض ریڈیائی ڈرامہ میں کم سے کم کرداروں کو شامل کر کے ان کی آوازوں کے تاثر سے جو فضا پیدا کی جاتی ہے وہی ڈرامے کی فنی ضروریات کی تکمیل کا ذریعہ بنتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ نگار کو کرداروں کی عمر اور جنس کے اعتبار سے انھیں متحرک رکھنا ہوتا ہے۔ اور جس ریڈیائی ڈرامہ میں جنس اور عمر کا لحاظ کرتے ہوئے کرداروں سے مکالمے ادا کروائے جائیں گے اسے کامیابی کی تمام تر راہیں روشن نظر آئیں گی۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ کے فن میں کردار کے مکالمہ کو سب سے بڑی اہمیت حاصل ہے۔

مکالمہ

ریڈیائی ڈرامہ کی شناخت اور اس کے وجود کا علم صرف اور صرف مکالمہ کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ کہانی کے اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ تو عام انداز سے پلاٹ اور کرداروں کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔ لیکن اس کی پہچان کا واحد ذریعہ ”مکالمہ“ ہی ہے۔ ویسے بھی ہر ڈرامہ میں مکالمہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن ریڈیائی ڈرامے کی تمام تر کائنات چونکہ آواز سے وابستہ ہے اور یہ ایک سماعت کا فن ہے اس لئے اس طرز میں مکالمے کی حیثیت دیگر اصنافِ نشر کے مقابلے میں مختلف ہو جاتی ہے۔ ریڈیائی ڈرامے کے مکالموں کے لئے لازمی شرط ہے کہ وہ سادہ، عام فہم، شیریں، مترنم کردار کی ذہنی سطح سے مطابقت رکھتے والے ہوں۔ جس میں فطری تسلسل ضروری ہے۔ مکالمے میں اختصار لازمی ہے جس کے ساتھ ہی ادھر سے اور نامکمل جملے ریڈیائی ڈراموں میں کارآمد نہیں ہوتے۔ مکالموں میں سوال و جواب کی کیفیت پیدا ہوتے پر

ریڈیائی ڈرامے میں بکھار آجاتا ہے۔ ڈاکٹر اخلاق اثر اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے
 سمجھتے ہیں :

”ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کا عمل، اشکلی و صورت، لباس پوشاک
 ماحول، آمد و رفت، مخاطب و مخاطب خاموشی وغیرہ مکالموں
 سے ہی بیان ہوتے ہیں۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کو
 اولیت حاصل ہے۔ اعلیٰ مکالمہ نگاری کے بغیر کامیاب ریڈیائی
 ڈرامے تخلیق نہیں کئے جاسکتے۔“

ریڈیائی ڈراموں میں مکالمے کئی انداز سے اپنا اثر دکھاتے ہیں۔ کرداروں
 کی عام گفتگو کے علاوہ خود کلامی *SELILÉ QUY* اور یک طرفہ گفتگو *ASIDE*
 کے ذریعہ مکالموں کی شان کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ جو پلاٹ اور کہانی کے اعتبار
 سے کام کرتے ہیں۔ کردار کے سماجی مرتبہ، اس کے طبقہ، کردار کی عمر اور اس کے
 خیالات کے مطابق ہی مکالمے تحریر کئے جاتے ہیں۔ ادیس احمد ادیب نے بالکل سچ
 تحریر کیا ہے :

”ریڈیائی ڈراما کمال طور پر آوازوں کے ذریعہ سے سامعین تک
 پہنچایا جاتا ہے۔ اس میں کہیں گائے پیش کئے جاتے ہیں۔ اور
 کہیں صوتی اثرات پیدا کئے جاتے ہیں۔ مگر اس کا بیشتر حصہ مکالموں
 پر مبنی ہوتا ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعہ پلاٹ کے واقعات ان کی
 ترتیب اور کردار کے جذبات اور احساسات پیش کئے جاتے ہیں۔“

گویا ریڈیائی ڈرامے دراصل مکالمے ہوتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا
گویا اصل ڈرامے کو ختم کر دینا ہوتا ہے۔“

ان بیانات کی روشنی میں صاف طور واضح ہو جاتا ہے کہ مکالمہ ہی وہ خاص
ذریعہ ہے جس کی اساس پر ریڈیائی ڈرامہ کی ساخت قائم ہے۔ اگر ریڈیائی ڈرامہ
نگار بہترین پلاٹ اور کرداروں کے ساتھ غیر موزوں مکالمے تحریر کرے تو ایسا ڈرامہ
نہ کام ثابت ہوگا۔ مکالموں کا فطری پن اور ادائی کی خوبی ہی ریڈیو ڈرامے کا اصل
حسن ہے اور اسی خوبی کے سہارے ریڈیو ڈرامہ اسٹیج ڈرامہ سے ممتاز کہلاتا ہے۔
ریڈیو شرن شرما لکھتے ہیں :

” ریڈیائی ڈرامے کے مکالمے لہجے کے اعتبار سے زیادہ فطری
ہوتے ہیں۔ ان میں دیے لہجے کے الفاظ (UNDER TUNES)
دھیمی خود کلامی (LOW SELF QUOTES) اور ادھولے الفاظ
جذبائی رد عمل کو ظاہر کرنے والی یہ لفظ آوازیں (WORD-
LESS SOUND) اور سانسوں کی ابھرتی گرتی آوازوں کے لئے خوب گنجائش ہوتی
ہے جو ہماری روزمرہ کی جذباتی گفتگو کا بہت اہم صوتی حصہ
ہوتے ہیں۔“

تصادم

کشمکش اور تصادم ڈرامہ کی بنیادی شرط ہے اس کے بغیر ڈرامائیت پیدا نہیں

رہے۔ یوں احمد ادیب : ریڈیائی ڈرامے اور ان کا اپنی تجزیہ : ادیب یوسف سالنامہ ۱۹۶۶ء، ص ۲۰
ریڈیو شرن شرما : ریڈیائی ڈرامہ اور اس کی تکنیک : آج کی ڈرامہ نمبر ۱۵۹ء، ص ۱۲

ہو سکتی۔ ڈرامہ میں ساجین کو متوجہ کرنے والا یہ عنصر فنی طور پر کافی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے وجود کے بغیر دلچسپی کے تمام ذرائع مسفقہ ہو جاتے ہیں۔ ریڈیائی ڈرامہ میں تصادم کے ذریعہ حق و صداقت، ظلم و انصاف، خیر و شر اور ذہنی انتشار کی کیفیتوں کو واضح کیا جاتا ہے۔ تصادم درحقیقت کرداروں میں نہیں بلکہ کرداروں کے خیالات کے درمیان ہوتا ہے۔ اسے یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ خیالات اور احساسات کی ایک ایسی خاموش جنگ جو دو قوتوں کے درمیان کار کردہ کرحق کی نمائندگی کا بیڑہ اٹھاتی ہے۔ وہی ریڈیائی ڈرامہ میں تصادم کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر اخلاق انتر لکھتے ہیں :

”ڈرامہ میں تصادم مختلف شکلوں اور صورتوں میں پیش ہوتا ہے یہ تصادم انسان اور کسی خارجی یا بالآخر قوت کے درمیان انسان اور سماجی قوانین کے درمیان یا انسان کی اپنی مختلف خواہشات کے درمیان ہو سکتا ہے۔ خارجی تصادم میں رست و پا کی کشمکش ہوتی ہے۔ اس میں انسان، انسان سے، ایک طبقہ دوسرے طبقہ سے، ایک ملک دوسرے ملک سے متصادم ہوتا ہے یا کبھی ایک انسان یا ایک طبقہ یا ایک گروہ کا نمائندہ بن کر اجتماعی تصادم کی علامت بن جاتا ہے۔ داخلی تصادم میں انسان کی مختلف خواہشات آپس میں ٹکراتی ہیں۔“

تصادم کا عکاس درحقیقت ریڈیائی ڈرامہ کو متحرک، فعال اور کار کرد رکھتا ہے۔

جب تک ڈرامہ میں یہ عمل کارفرما نہ ہوگا اس کی حیثیت مختصر نہیں ہو سکے گی۔ کسی ڈرامے میں جس قدر کشمکش اور تصادم کے مولق پوری طرح واضح ہوں گے وہ اکیلا قدر متاثر کن رہے گا۔

ریڈیائی ڈرامے کی خصوصیات

ریڈیائی ڈرامہ میں مختلف مناظر کو ڈرامائی ماحول میں پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں جو منظر پیش کئے جاتے ہیں ان کی پانچ اقسام ہیں:

۱۔ خاص منظر CLOSE UP ۲۔ پس منظر LONG SHOT

۳۔ پیش منظر ۴۔ مربوط منظر

۵۔ فلش بک FLASH BACK

خاص منظر CLOSE UP

خاص یا مخصوص منظر جس کے ذریعہ ڈرامہ کے مخصوص کرداروں کے عمل اور ان کے اشتراک کو آوازوں کے ذریعہ ظاہر کیا جاتا ہے۔ جو ریڈیائی ڈرامہ میں اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ جیسے موت، پیدائش، طوفان، لڑائی، کسی قسم کا ماحول، ان تمام موقعوں پر خاص منظر کو بروئے کار لایا جاتا ہے اور آوازوں کے ذریعہ اس کیفیت کو واضح کیا جاتا ہے جو منظر میں بیان کی گئی ہے۔

پس منظر LONG SHOT

ریڈیائی ڈرامہ میں دور سے آنے والی آوازوں کو پیش کرنا پس منظر کہلاتا ہے۔ جس کے ذریعہ ڈرامہ میں وجود منظر کی پیشگی کے لئے آوازوں کے اصول پر

دوری واضح کی جاتی ہے۔ عام طور پر کردار کے اطراف و اکناف کے ماحول کی وضاحت بھی ایسی منظر سے کی جاتی ہے۔ جیسے کردار کو باغ میں بتانا ہو تو کردار کی آواز کے ساتھ پسندوں کی آواز بھی شامل کی جاتی ہے جس کی وجہ سے کردار کا پس منظر واضح ہو جاتا ہے۔

پیش منظر

کردار کے رویہ و ادراک کیلئے مقابل جو مناظر ہوتے ہیں انہیں پیش کرنا ریڈیائی ڈرامہ میں پیش منظر کہلاتا ہے۔ جیسے دو کرداروں یا گروپوں کے درمیان کو ظاہر کرنا ہو تو آوازوں کے اظہار کے لئے فید ان (FADE IN) اور فید آؤٹ (FADE OUT) کا سہارا لیا جاتا ہے جو پیش منظر کی دلیل ہے۔

مربوط منظر یا مبسوط منظر

ایک منظر کا دوسرے منظر سے ربط قائم کرنے والا منظر مبسوط یا مربوط منظر کہلاتا ہے۔ اس منظر کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ میں کہانی اور پلاٹ کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لئے موسیقی اور صوتی اثرات کا سہارا لیا جاتا ہے جس کی وجہ سے ڈرامہ کے دو مناظر کے درمیان ربط قائم ہو جاتا ہے۔

فلش بیک FLASH BACK

ماضی کے واقعات اور حالات کو حال میں اصلی حالت اور شکل میں ظاہر کرنا فلش بیک کے نام سے موسوم ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کی کہانی اور پلاٹ کے اعتبار سے اگر کردار اپنا ماضی بیان کرتا ہے تو صوتی اثرات اور موسیقی کے ذریعہ ماضی کا ماحول زمانہ حال میں پیدا کرنے کا طریقہ اپنایا جاتا ہے جسے فلش بیک

کہا جاتا ہے۔

ان تمام خصوصیات کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ اپنے پلاٹ اور کہانی کو مکمل طور پر واضح کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ڈرامہ نگار جب ریڈیائی ڈرامہ تحریر کرتا ہے تو وہ تخلیقی سرچشموں کے ساتھ سامنے آتا ہے اور پروڈیوسر ہدایت کار اور صدا کار ترتیب EDITING اور RETAKE کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کے فن میں نکاح پیدا کر دیتے ہیں۔ اسٹیج ڈرامہ میں ترتیب کے اصول کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے لیکن RETAKE کی سہولت میسر نہیں جو ایک ریڈیائی ڈرامہ کو حاصل ہے۔ کوئی بھی مکالمہ یا منظر جو گزر جائے اور اس میں جاذبیت نہ ہو تو RETAKE کے ذریعہ اسے سدھار لیا جاتا ہے۔ جب کہ اسٹیج ڈرامہ کی حیثیت پستول سے نکلی ہوئی گولی کی طرح ہوتی ہے جو واپس لوٹائی نہیں جاسکتی۔ اسٹیج ڈرامہ میں منظر اور مکالمہ کو ٹوٹایا نہیں جاسکتا جب کہ ریڈیائی ڈرامہ میں یہ سہولت حاصل ہے۔

اسٹیج اور ریڈیائی ڈرامہ میں جو اشتراک پایا جاتا ہے وہ MONTAGE یا مونٹاژ کے ذریعہ واضح کیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک سے زائد آوازوں کو ایک ہی وقت میں پیش کرنا مونٹاژ کہلاتا ہے۔ جیسے ایک ہی وقت میں جھوکے فقیر اس کا کتا اور ریلوے اسٹیشن کے روبرو بھیک مانگنا بتانا مقصود ہو تو منظر میں ریل کے انجن کی آواز، فقیر کی آواز اور کتے کے جھونکنے کی آواز اس طرح ایک وقت میں تین آوازوں کا سہارا MONTAGE کہلاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ میں یہ منظر بہت آسانی سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ اسٹیج ڈرامہ میں یہ انداز مائیکروفون اور ٹیپ ریکارڈ کے سہارا کا محتاج ہوتا ہے۔

ریڈیائی ڈرامہ کی فنی تکمیل کے بارے میں ڈاکٹر اخلاق اثر سمجھتے ہیں:

”ریڈیو ڈرامہ بھی اسٹیج ڈراموں کی طرح اسٹیج کی چیز ہے۔ اور ریڈیو اسٹوڈیو اس کا اسٹیج ہے۔ مختلف خوبوں کے اسٹوڈیو اور مائیکروفون فیڈر بورڈ کے ذریعہ کنٹرول کے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعہ پیش منظر، پس منظر، میسوط منظر، دور منظر، قریب منظر، دوہرا عمل ظاہر و باطن کو پیش کرنا ممکن ہے۔ طویل فاصلے اور زمانے پاک جھپکتے گزر جاتے ہیں۔ مناظر کے تراثر، فلش بیک اور مونٹاژ کے ذریعہ واقعات کو مختلف پہلوؤں سے، مختلف ترتیب سے اور مختلف انداز سے پیش کرنا ممکن ہے۔ ریڈیو ڈرامے فلم ڈراموں کی طرح چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی شکل میں ریکارڈ کئے جاتے ہیں۔ بعد میں ترتیب و ترتین سے اس کو ایک سلسلہ میں جوڑ دیا جاتا ہے۔ ہدایت کار، ڈرامہ نگار، صدا کار، صوت کار، موسیقار اور دوسرے بہت سے فن کاروں کے اشتراک اور کوشش سے ریڈیو ڈرامہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اور کسی ایک عنصر کی کمی یا خرابی اس کے تاثر پر اثر انداز ہوتی ہے“۔

ریڈیائی ڈرامے کی ان فنی خصوصیات کے بعد یہ بات صاف ظاہر ہو جاتی ہے کہ کہانی، پلاٹ اور کردار ہی ریڈیائی ڈرامے کے روح رواں نہیں بلکہ دیگر کئی عوامل بھی کام کرتے ہیں جن میں ریڈیو سے تعلق رکھنے والی کئی تکنیکی سہولتیں شامل ہیں۔

سازندوں کے علاوہ کارکرد اسٹوڈیو کے ذریعہ ریڈیائی ڈرامہ کی پیش کش کو خوب سے خوب تر بنایا جاسکتا ہے ۔

ریڈیائی ڈرامہ کی اصناف

فنی اعتبار سے ریڈیائی ڈرامہ نہ صرف زندگی کی حرکت رکھتا ہے ۔ بلکہ اس کے مواد اور متن کے علاوہ پیش کش کی بنیاد پر کئی اصناف میں تقسیم ہو جاتا ہے ۔ متن میں فرق کی دہرے سے ریڈیائی ڈرامے کی تقسیم عمل میں آتی ہے ۔ اور یہی تقسیم فنی طور پر ریڈیائی ڈرامہ کی اصناف کہلاتی ہے ۔ فنی طور پر ریڈیائی ڈرامہ کو حسب ذیل اصناف میں تقسیم کیا جاسکتا ہے :

- | | | |
|-----------------------|-------------------------|------------------|
| ۱۔ ریڈیو ڈرامہ روپ | ۲۔ ریڈیو ڈرامہ مونو لاگ | ۳۔ ریڈیو فیچر |
| ۴۔ ریڈیو ڈرامہ کونٹری | ۵۔ مزاحیہ | ۶۔ ریڈیو نوز ریل |
| ۷۔ ریڈیو رپورٹاژ | ۸۔ غنائیہ | |

ریڈیو ڈرامہ روپ

ریڈیو ڈرامہ روپ ایک ترقی یافتہ صنف ہے ۔ اس میں پلاٹ کی تشکیل اور تعمیر کے لئے افسانہ ، ڈرامہ ، ناول یا نظم سے استفادہ کیا جاتا ہے ۔ لیکن ہر کہانی ریڈیو ڈرامہ کے لئے موزوں نہیں ہوتی ۔ کہانی کے انتخاب میں موزونیت کا خیال ضروری ہے ۔ واقعات کی پیش کشی اور رفتار میں ربط اور تسلسل کے ساتھ اختصار بھی کافی اہمیت رکھتا ہے ۔ گہری ڈرامائیت کے ساتھ واقعات کو ایک خاص

ترتیب سے پیش کیا جاتا ہے۔ کوشش اس بات کی کی جاتی ہے کہ اصل تخلیق ڈرامائی
تاثیر کے ساتھ پیش ہو۔ بیان، واقعات کردار اور مکالموں کو ڈرامائی صنف میں
ڈھالا جاتا ہے۔ اس طرح کہ اصل تخلیق کا حسن بھی برقرار رہے اور ڈرامائیت بھی
پیدا ہو۔

ریڈیائی ڈرامے انسانی جذبات میں تلاطم پیدا کرتے ہیں۔ اس کے ذہن کو
متوجہ کرتے ہیں، اسے غل پر اکساتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں ناولوں، افسانوں، نظموں
اور مثنویوں کے ڈرامہ روپ نشر کئے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ کا مقصد ان تخلیقات
کے ان پہلوؤں کو ڈرامائی رنگ دے کر ابھارنا ہوتا ہے۔ جن پر ان تخلیقات کا دارو
نما رہے۔ ریڈیو ڈرامے کی پیشکش کا سب سے اہم نکتہ یہ ہوتا ہے کہ تخلیق کی اصلیت
اور ہیئت تبدیل نہ پائے۔ ریڈیو ڈرامے حقیقی بھی ہوتے ہیں اور تصوراتی بھی۔
یہ ریڈیائی ڈرامہ کی سب سے مقبول صنف ہے۔

ریڈیائی ڈرامہ مونولاگ

ڈرامائی مونولاگ کے لغوی معنی "ایک شخص کی ڈرامہ" یا "ایک شخص کی منظر تہہ سکتا
ہے۔ اسے خود دکھائی بھی کہا جاتا ہے۔ مونولاگ میں گفتگو کے ذریعہ کردار کی اندرونی
کیفیت پیش کی جاتی ہے۔ مونولاگ میں کردار کی زندگی کا وہ لمحہ پیش کیا جاتا ہے جس
میں وہ ذہنی کشمکش ہوتی ہے۔ اس کشمکش کے ذریعہ زندگی کے تمام اہم پہلو اُجاگر
کئے جاتے ہیں۔ مونولاگ میں مرکزی کردار کے علاوہ دوسرے کرداروں پر بھی روشنی
پڑتی ہے۔ یہ کردار بے زبانی کے باوجود اپنا تعارف کرواتے ہیں۔ مونولاگ میں

کشمکش کے ساتھ کشش بھی ہوتی ہے۔ یہ صنف ریڈیو کے لئے مناسب ترین صنف ہے۔

ریڈیو فیچر

ریڈیو فیچر ڈرامہ نہیں ہوتا لیکن اس میں ہدایت کار اور صدا کار کو وہی اہمیت حاصل ہے جو ڈرامہ میں ہوتی ہے۔ فیچر میں مبالغہ نہیں بلکہ حقیقی اور دستاویزی مواد پیش کیا جاتا ہے۔ اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ موضوع سے متعلق افراد کو کردار کی حیثیت سے پیش کیا جائے۔ اگر فیچر ماضی اور ماضی بعید کے بارے میں ہو یا واقعات کی پیش کشی مقصود ہو تو فیچر نگار کو تحقیق و تلاش کے ذریعہ حقیقی مواد حاصل کرنا ہوگا۔ فیچر کسی خاص ہیئت کا پابند نہیں ہوتا۔ ڈاکٹر اخلاق اثر لکھتے ہیں :

”در اصل ریڈیو فیچر میں ہیئت اور صورت کو دخل ہے مگر اس کا فنی تصور حقیقت کے اظہار پر قائم ہے۔ ریڈیو فیچر میں حقائق کا اظہار جس فنی طریقے سے کیا جائے گا اس کی فنی قدر و قیمت اسی قدر زیادہ ہوگی۔“

اچھے فیچر کی پہچان یہی ہے کہ حقیقت اور تعمیل کا استخراج ڈرامائی انداز میں پیش ہو۔ ریڈیو فیچر میں پلاٹ اور کردار کو ثانوی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ فیچر میں اس بات کی کوشش بھی کی جاتی ہے کہ اعداد و شمار اور سنسین کی تعداد کم رکھی جائے تاکہ سامع ان کی بھول بھلیوں میں کھو نہ جائے۔ فیچر میں ڈرامائی مناظر

تکڑوں میں بے ہوتے ہیں۔ ان کے حسین انتزاع سے فیچر میں تنوع پیدا کیا جاسکتا ہے۔

منظوم فیچر میں بیان اور مکالموں کا سہارا بھی کبھی کبھار لیا جاتا ہے۔
کوشش یہی ہوتی ہے کہ نظم نثر سے قریب رہے۔ منظوم فیچر اثراتی ہوتے ہیں۔

ریڈیو ڈاکومنٹری

ڈاکومنٹری بھی ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ اس میں حال اور ماضی کے کسی بھی موضوع کو ڈرامائی طریقہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا موضوع سادہ اور مخلوط ہو سکتا ہے۔ ریڈیو ڈاکومنٹری کی کوئی خاص ہیئت نہیں ہوتی۔ بلکہ بیانیہ، سوانحی، ڈرامائی اور دستاویزی ہیئت میں اسے پیش کیا جاتا ہے۔

ڈاکومنٹری پیش کرنے والے موضوع کے اعتبار سے حقیقی ماحول تخلیق کرتے ہیں اور کبھی کبھار منجھے ہوئے اداکاروں سے بھی مدد لی جاتی ہے۔ لیکن اکثر حقیقی افراد ہی اس کے کردار ہوتے ہیں۔ ڈرامہ کی طرح ڈاکومنٹری میں پس منظر، پلاٹ، کردار، اعلیٰ اور مقصد شامل ہوتے ہیں۔ ڈرامے کا تعلق افسانے سے ہوتا ہے جب کہ ڈاکومنٹری حقائق پر مبنی ہوتی ہے۔ ڈاکومنٹری اس لئے اہم ہے کہ اس میں حقائق سے کام لیا جاتا ہے۔ ان حقائق کے اظہار کے لئے ڈرامائی تکنیک کا سہارا لیا جاتا ہے۔ ڈاکومنٹری کی تیاری میں مستند، خطوط، ڈائری، بیاض، تذکرہ، سفرنامہ، رپورٹ، روزنامہ، رپورٹ اور روئیداد، یادداشت، تاریخ، تخلیق اور تصانیف کے مطالعے سے معلومات حاصل کی جاتی ہیں۔ ماضی سے متعلق ڈاکومنٹری

تیار کرنا زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اور کچھ دشوار بھی ہے۔ اس کے لئے موضوع سے متعلق ماہرین و محققین، ریسرچ اسکالرز، سرکاری و نیم سرکاری اداروں سے مواد کی فراہمی اور تصدیق ضروری ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈاکومنٹری نے ریڈیو فیچر اور فلم ڈاکومنٹری سے اثر قبول کیا۔ ڈاکومنٹری میں عموماً اپنے عہد کے انسانوں کے کارنامے کو ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

ریڈیو مزاحیہ

ریڈیو ڈرامے میں مزاحیہ تفریحی صنف کہلاتے ہیں۔ اس میں مختصر واقعات چھوٹے قصے، جھگڑے، گیت اور غزل پیش کئے جاتے ہیں۔ ان قصوں اور واقعات میں مزاح کا پہلو پیش نظر ہوتا ہے۔ اور مزاحیہ کیفیت کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ زندگی کی مضحکہ خیز جھلکیوں سے ہنسنے ہنسانے کا کام لیا جاتا ہے۔ ان میں ربط و تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔

مزاحیہ کا مقصد تفریح ہوتا ہے۔ ایسی تفریح جس سے کسی کی دل شکنی نہ ہو اور نہ کسی خاص فرقے، مذہب اور گروہ کے جذبات مجروح ہوں۔ بعض مزاحیہ صرف جھلکیوں پر ترتیب دیئے جاتے ہیں۔

ریڈیو نیوز ریل

ریڈیو نیوز ریل، خبروں، تقریروں، تبصرہوں، ملاقاتوں، اداروں اور کانفرنس کی مدد پیش کی جاتی ہے۔ نیوز ریل کا موضوع وسیع ہوتا ہے۔ جنگ و جدل،

ترقی، آثار و ایجادات، سیر و سیاحت، تجارت، زراعت اور کلتے ہی موضوع نیوز ریل میں سما سکتے ہیں۔

ریڈیو نیوز ریل دوسرے ذرائع ترسیل اور ابلاغ کے مقابلے میں سبقت رکھتی ہے۔ اس لئے اخبارات، رسائل، فلم اور ٹیلی ویژن کے مقابلے میں اسے جلد پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس کے لئے نامہ نگار کا مستعد ہونا اور مواد فراہم کرنا ایک وقت طلب مسئلہ ہے۔

نیوز ریل کا مواد بیان، تبصرہ، انٹرویو، بات چیت، تلخیص، ملاقات، آنکھوں دیکھا حال، محنتی اور جھلک کے ذریعہ پیش ہوتا ہے۔

نیوز ریل کی کوئی مقررہ ہیئت اور تکنیک نہیں ہوتی۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ راوی اپنے بیان کے ذریعہ مختلف خبروں کو مربوط کرتا ہے۔ دوسرے صورت میں دو تین راوی ایک خاص ترتیب سے ایک کے بعد دیگرے خبروں کو پڑھتے ہیں، یا پھر خبروں کو ڈرامائی ہیئت میں نشر کیا جاتا ہے۔

نیوز ریل کے ذریعہ سامعین جنگ کے محرکوں، کھیل کے کارناموں اور کسی سماجی ایجاد، راکٹ کی پرواز سے واقف ہوتے ہیں اور اس طرح خود کو شریک پاتے ہیں۔

ریڈیو رپورٹناثر

حالات حاضرہ جنہیں مصنف نے خود دیکھا ہو، اسے ادبی زبان میں بیان کرتے کو رپورٹناثر کہا جاتا ہے۔ ادبی اسلوب، اور افسانوی رنگ کی وجہ سے رپورٹناثر رپورٹ سے علیدہ اور مختلف مصنف بن گئی ہے۔ رپورٹ صحافتی مصنف ہے اور رپورٹناثر ادبی

صنف ہے۔ رپورٹناٹھ میں رپورٹ کی طرح بیان ہوتا ہے۔ لیکن اس میں مصنف کے محسوسات، جذبات اور دل کی دھڑکن شامل ہوتی ہے۔ رپورٹناٹھ میں قصیدین موجود ہوتا ہے۔ اور وحدتِ علی کے ذریعہ اس کی تکمیل ہوتی ہے۔ رپورٹناٹھ نے رپورٹ کے خشک انداز کو ادبی قدر عطا کی ہے۔ رپورٹناٹھ میں قصیدین کے علاوہ کشمکش، تضادم، کدو، ارمکالہ، ماحول اور منظر موجود ہوتے ہیں۔ رپورٹناٹھ میں بیانیہ، سوانحی اور مکتوباتی طریقہ پر لکھے جاتے ہیں۔ ریڈیو رپورٹناٹھ میں نیلا لکھنا کا اظہار چھوٹے چھوٹے مناظر کی شکل میں ہوتا ہے تاکہ سامعین کو سمجھنے میں کوئی دشواری نہ ہو۔ اس میں کوشش یہی کی جاتی ہے کہ بیانیہ کے بجائے ڈرامائی ہیئت سے کام لیا جائے۔ ریڈیو رپورٹناٹھ میں ایک سے زیادہ آوازوں سے کام لیا جاتا ہے۔ اس لئے اس میں زیادہ دلچسپی ہوتی ہے۔ اور یہ لکھے جانے والے شائع ہونے والے رپورٹناٹھ سے زیادہ کامیاب ہوتے ہیں۔

عام طور پر قومی اور عوامی تقریبات، تعمیری منصوبوں، قومی لیڈروں، فن کاروں کی وفات پر ڈرامائی رپورٹناٹھ پیش ہوتے ہیں۔ رپورٹناٹھ نے ریڈیو ڈرامے میں خاص اہمیت حاصل کر لی ہے۔

غنائیہ

موسیقی کے ساتھ منظوم ڈرامہ غنائیہ یا پھر غنائیہ فیچر کہلاتا ہے جس میں شاعری کو ڈرامہ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیائی ڈرامہ کی اس صنف منظوم ڈرامے یا مثنوی کے حصوں کو مختلف آوازوں کی زبانی پیش کیا جاتا ہے جس کے ساتھ موسیقی اور صوتی اثرات بھی شامل کر دیئے جاتے ہیں۔ غنائیہ فیچر میں حقیقی تاریخی اور

آفاقی سچائیاں پیش کی جاتی ہیں۔

غنائیہ فیچر سیدھے سادے انداز میں پیش کئے جاتے ہیں۔ غنائیہ فیچر میں شاعری موسیقی کے لئے سہارے کا کام دیتی ہے۔ ردیف، قافیوں اور بحرؤں کے انتخاب میں یہ خیال رکھا جاتا ہے کہ وہ موسیقی کے اعتبار سے موزوں ہوں۔

غنائیہ فیچر کا تعلق کسی خاص عہد اور مخصوص زمانے سے ہے تو اس عہد کی تسلیم شدہ خوبیاں شخصیت کے متعلق کارنامے اور سچائیاں پیش کئے جاتے ہیں۔

غنائیہ فیچر میں شاعر حقیقتوں کو شاعرانہ زبان دیتا ہے۔ اور نغمہ نگار جذبات اور احساسات کی ترجمانی کے لئے موسیقی کا استعمال کرتا ہے۔ اور مناسب دھن ترتیب دیتا ہے۔ سدھ ناتھ کمار نے غنائیہ فیچر کی مندرجہ ذیل قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ تخیل کی بنیاد پر سمجھی گئی کہانیاں

۲۔ شاعروں اور موسیقاروں پر سمجھے گئے فیچر

۳۔ فطرت کے حسن کی تصویر کاری

۴۔ ڈرامائیت

غنائیہ فیچر میں موسیقی کی کثرت ہوتی ہے اس میں کسی کردار کی غنائی تصویر بھی پیش کی جاسکتی ہے۔ اور کسی خاص دور کی بھی۔

اس میں موسیقی کی فراوانی ہوتی ہے۔ غنائیہ فیچر کی موسیقی کوئی علیحدہ حیثیت نہیں رکھتی اور یہ موقع، عمل، جذبات و احساسات، موضوع اور مواد کی پابند ہوتی ہے۔

غنائیہ فیچر کی کامیابی نغمہ نگار کی صلاحیت پر مبنی ہوتی ہے کہ وہ فیچر کو یکسانیت کا شکار نہ ہونے دے بلکہ اس میں تنوع پیدا کرے۔
 غنائیہ فیچر میں ڈرامائی ٹکڑے بھی ہوتے ہیں اور بیان بھی۔ کبھی یہ نظم میں ہوتے ہیں اور کبھی نثر میں۔ البتہ اس میں موسیقی کو خاص اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامہ ایک شکل صنف ہے اور آواز ہی ریڈیائی ڈرامے میں سب کچھ ہے۔ اس کے ذریعہ ماحول کی منظر کشی، جذبات کی ترجمانی، غم و غصہ اور خوشی و مسرت کا اظہار کیا جاتا ہے۔ اور کوشش کی جاتی ہے کہ سننے والے وہی اثر قبول کریں جو مصنف کو مقصود و مطلوب ہے۔

میر حسن، میکش کے نثری ڈراموں کے مجموعہ "کافذی ناد" میں یہ حیدر آباد کے عنوان رکھے ہیں:

"کسی نے سچ کہا ہے کہ ریڈیو کے لئے سمجھنا انھوں کے لئے سمجھنے

کے مائل ہے۔ اس لئے کہ سننے والوں کی نظروں کے سامنے کوئی چیز

نہیں ہوتی۔ جو اس غصہ میں سے ان کی صرف ایک یعنی سننے کی ہیں

کام کرتی ہے۔ اس لئے نثر نگاری میں کامیابی وہی ادیب حاصل

کر سکتا ہے جو کانوں سے سوچنے اور افکار کو آواز کا مادہ بنائے

جس طرح مقصود و خطوط اور رنگوں کی مدد سے تصویر کھینچتا ہے۔

اسی طرح نثر نگار الفاظ اور آواز سے تصویریں بناتا ہے۔" لہ

ریڈیائی ڈرامہ نگار سے سامعین کا رشتہ وہی ہوتا ہے جو ایک مصنف اور

سلو میر حسن: حیدر آباد ہے "کافذی ناد" (صاحبزادہ علی خاں میکش کے نثری

ڈراموں کا مجموعہ۔ ص ۷

قارئین کے درمیان ہوتا ہے۔ ایک اچھا مصنف وہی ہے جس کا انداز بیان سادہ اور دل کش ہو۔ اور وہ اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کے لئے ایسے موزوں مناسب الفاظ استعمال کرے جس سے قاری کے دل و دماغ پر بھی وہی کیفیت طاری ہو جائے۔ بالکل اسی طرح ریڈیائی ڈرامہ نگار کو بھی مکالموں کی زبان سادہ اور عام فہم استعمال کرنا چاہیے تاکہ سامعین کو مفہوم کے سمجھنے اور تاثر کو قبول کرنے میں کسی قسم کا تکلف و تاثر نہ ہو۔

ریڈیو ڈرامے کو سننے والا اپنے ذوق سماعت کی بدولت اس سے پوری طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ریڈیو ڈرامہ سننے والے کی نگاہیں ذوقِ نظارہ سے محروم رہتی ہیں۔ مگر یہی حسن سماعت اس کی نگاہوں کے سامنے ایسا منظر پیش کرتا ہے جیسے وہ سب کچھ اسٹیج ڈرامہ کے تماشائی کی طرح اس کا نظارہ کر رہا ہو۔ صرف سماعت کے ذریعہ وہ اپنی تصوراتی دنیا تشکیل دے سکتا ہے۔ اکثر کرداروں کو جو اسٹیج پر پیش کیا جاتا ہے وہ دیکھنے والے کے تصور کو ٹھیس پہنچاتے ہیں۔ لیکن ریڈیو میں صرف صوتی اثر اور خوب صورت آواز کے ذریعہ سامع کو اپنی ایک تصوراتی دنیا کی تشکیل میں مدد دیتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کا تعلق راست تماشائیوں سے ہوتا ہے اور وہاں ذوقِ نظارہ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے جس سے تماشائیوں کی دلچسپی کے لئے مختلف رنگوں کے خوب صورت پردے، رنگوں اور آوازوں کا امتزاج، موسیقی اور گانے وغیرہ سب کچھ ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ ڈرامے مین چارج گھنٹے طویل ہوتے ہیں۔ لیکن ریڈیو پر پیش کیے جانے والے ڈرامے مختصر ہوتے ہیں۔ یعنی یہ ڈرامے ریڈیو پر کم سے کم دو منٹ یا زیادہ سے زیادہ ایک گھنٹہ طویل ہوتے ہیں۔

ایسٹج ڈرامہ کی رفتار سست ہوتی ہے۔ ابتدا میں غیر اہم اور غیر متعلق چیزیں پیش کی جاتی ہیں۔ اس کے برخلاف ریڈیو ڈرامہ کی رفتار سست نہیں ہوتی۔ اس کے آغاز ہی سے کہانی اور عمل کا اندازہ ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ میں غیر متعلق اور غیر ضروری باتوں کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ریڈیائی ڈرامہ نگار کو زیادہ فن کارانہ مہارت و چابکدستی سے کام لینا پڑتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ طویل مکالموں اور گانوں کا تحمل نہیں ہو سکتا۔ اس میں اختصار و ایجاد کو اہمیت دی جاتی ہے۔ فنی اور فنی ریڈیو ڈرامے کی خوبی یہی ہے۔ ایسٹج ڈرامے کے تماشائی ایک جگہ جمع رہتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامہ کے سامعین منتشر ہوتے ہیں۔ یہاں مقام، شہر اور جگہ کی قید نہیں ہے۔ ریڈیو ڈرامہ کے سامعین کی تعداد ایسٹج ڈراما کے تماشائیوں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ بیک وقت کئی لوگ سنتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں مکالمے اور صحیح تلفظ اس کے آثار چڑھاؤ اور جذب و اثر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ ایسٹج پر کردار کی اداکاری و حرکت کی جگہ ریڈیو ڈرامے میں آواز اور لب و لہجہ لے لیتے ہیں۔

ریڈیائی ڈرامہ کی ایسٹج ڈرامہ پر فنی حیثیت سے جو کچھ بھی فوقیت ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ریڈیائی ڈرامے کا رویہ ناری نوعیت کے سالی نہیں ہوتے۔ اس لئے پستی معیار اور ابتذال کے مواقع کم ہوتے ہیں۔ بلاشبہ ریڈیائی ڈرامہ ایک سماجی فن ہے اور ہم اسے "فردوسِ گوش" سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ میں زندگی اور کردار کے جذبات کی ترجمانی آواز اور الفاظ کی بہترین مددگار سے ادائیگی کے ذریعہ کی جاتی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں بھی عام پسند کو معیار تسلیم کیا جاتا ہے جس سے فنی خرابیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ اور پھر سطحیت غالب

آئیاتی ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ریڈیو ڈرامہ ایسٹج ڈرامے کا نعم البدل نہیں ہو سکتا۔
ایڈورڈ رائٹ (EDWARD WRIGHT) ریڈیو ڈرامے کی فنی عظمت کے قائل نہیں ہیں۔ بقول ان کے :

”ریڈیو ڈرامے کو ایسٹج اور فلم ڈرامے کا نعم البدل نہیں کہا جاسکتا۔
ایسٹج اور سائنس کی مدد سے ڈرامے نے ترقی تو کی مگر فنی طور پر
اس کی ترقی نہیں ہو سکی۔ بلاشبہ ریڈیو ڈرامے کی سنوائی کی خامی
کی وجہ سے اس میں کسی دور (PERIOD) انداز اور اسلوب
کی خوبی پیدا نہیں ہو سکی“۔

اصغر بیٹا، جی سی۔ اوسٹی کے اس خیال سے متفق ہیں :

”ریڈیو کو دعویٰ تھا کہ کوئی انسانی جذبہ ایسا نہیں جو آواز میں
منتقل کر کے پیش کیا جاسکے اور ریڈیو نے پیش کیا بھی سب کو۔ لیکن
اگر حواس کی تسکین پوری ہو سکتی تو اندھے آنکھیں کیوں مانتے؟
ریڈیو بعض سماعت کا حفظ جمیا کر سکتا ہے“۔

ریڈیو ڈراموں پر تنقید کرنے والوں نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے اسے ایسٹج ڈراموں سے
مختلف ہونے اور اس کی انفرادیت کا اعتراف کیا ہے۔ اس نے ریڈیو ڈرامہ کو ادب کی
ایک نئی صنف بن لینا چاہیے جس میں نظریات غلطہ کی گنج کو آواز کے ذریعہ پورا کرنے کی
دشمن کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈرامہ ترقی کے ساتھ ترقی کی منازل طے کرتا
چلا رہا ہے۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس وقت ریڈیو
ڈرامے کے سامعین کی تعداد کروڑوں تک پہنچ گئی ہے۔

ریڈیو ایشیا کا قیام
۱۹۴۷ء

ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

خانگی نشر گاہ

تنظیم جدید

ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

دوسرا باب

جیڈرا باوریلو اسٹیشن کا قیام اور ریڈیائی ڈرائے کا آغاز

بیسویں صدی کے آغاز میں مارکونی نے برقی مقناطیسی موجوں کے ذریعہ پیام
رسانی کام لینے کے سلسلے میں اپنے مسلسل تجربات اور تحقیق کے ذریعہ اس حد تک
کامیابی حاصل کر لی تھی کہ سینکڑوں میل تک لاسلکی پیامات بھیجے جاسکیں —
چنانچہ ۱۹۰۲ء میں پلاڈا کا ایک اہم پیام نیوفاؤنڈ لینڈ میں اچھی طرح سنا گیا۔ اس
کے ایک سال بعد پریسڈنٹ روزولٹ صدر جمہوریہ امریکہ نے کیپ ٹاؤن سے
شہنشاہ ایڈورڈ ہفتم کے نام مبارک باد کا پیام روانہ کیا تھا۔

پہلی جنگ عظیم میں لاسلکی پیامات نے بہت ہی اہم رول ادا کیا تھا۔
لیکن اس لاسلکی کے ذریعہ تفریحی پہلو کی جانب کسی نے توجہ نہیں کی۔

THE THERMIONIC VALVE کی دریافت نے ان امکانات کو روشن کر دیا تھا کہ
لاسلکی سے وسیع تر انداز میں کام لیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ۱۹۲۴ء میں لاسلکی
خبروں کا دور شروع ہوا۔

ڈاکٹر اخلاق اثر سمجھتے ہیں :

” ۱۹۰۶ء میں بیلیونین (BALLY BUNION) میں ۶½ کلو واٹ کا ٹرانسمیٹر قائم ہوا۔ اور پروگرام کی کامیاب نشریات کے بعد چلیس فورڈ (CHELS FORD) میں ۶ کلو واٹ کا ٹرانسمیٹر قائم کیا گیا۔ جہاں سے تجارتی پروگرام نشر کئے جاتے تھے اور چلیس فورڈ میں ۱۵ کلو واٹ کا ٹرانسمیٹر فٹ کر دیا گیا۔ ۱۹۲۰ء میں روزانہ آدھ آدھ گھنٹے کے دو پروگرام نشر ہونے لگے۔“

اخلاق اثر رکھتے ہیں :

” مارکونی ۱۸۹۶ء میں لندن آیا۔ ۱۹۲۲ء میں برٹش براڈ کاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی اور ادریکیم جنوری ۱۹۲۷ء کو یہ کمپنی کارپوریشن میں تبدیل ہو گئی۔“

بہر حال بی بی سی یعنی برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن ۱۹۲۷ء میں قائم ہوئی۔ برطانوی حکومت ہند میں نشریات کی ابتداء شوقیہ ریڈیو کلیبوں کے ذریعہ ہوئی۔ ڈاکٹر اخلاق اترہ لکھتے ہیں :

” ۱۶ مئی ۱۹۲۶ء کو مدراس میں ”مدراس پریسیڈنسی ریڈیو کلیب“ قائم ہوا۔ ۱۹۲۶ء میں انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی۔ اور ۲۳ جولائی کو ممبئی اور ۲۶ اگست ۱۹۲۷ء کو کلکتہ ریڈیو اسٹیشن کا افتتاح ہوا۔“

۱۔ اخلاق اثر : نشریات اور آل انڈیا ریڈیو ص: ۱۶ مکتبہ جامعہ ۱۹۸۳ء
۲۔ ایضاً --- ص: ۱۷ ---
۳۔ ایضاً --- ص: ۱۸ ---

میر حسن کہتے ہیں :

”ہندوستان میں پہلی نشر گاہ ۱۹۲۳ء یعنی آج سے سترہ سال پہلے بمبئی میں قائم ہوئی۔ اس کے ایک سال بعد کلمتہ میں ایک اور نشر گاہ تعمیر ہوئی۔ دونوں نشر گاہوں کا تعلق خانگی کمپنیوں سے تھا۔“

اس بات پر میر حسن اور اخلاق اثر دونوں متفق ہیں کہ حقیقی معنوں میں ہندوستان میں نشریات کا آغاز ۱۹۳۵ء میں ہوا۔

اخلاق اثر لکھتے ہیں :

”۱۹۳۲ء میں بی بی سی نے ایمپائر سرویس شروع کی۔ ہندوستان میں مقیم یورپین نے آٹھ ہزار سے زیادہ ریڈیو خریدے تو حکومت نے طے کیا کہ حکومت کی سرپرستی میں نشریات کو برقرار رکھا جائے۔ چنانچہ یکم مارچ ۱۹۳۶ء کو دہلی میں ریڈیو اسٹیشن قائم کیا گیا۔ مسٹر فیلڈن نے اس کا نام آل انڈیا ریڈیو رکھا۔“

۱۹۲۶ء میں جب انڈین براڈ کاسٹنگ کمپنی نے نشریات کا آغاز تو وہ بے حد مقبول ہوئیں۔

حیدرآباد ایک خود مختار سلطنت تھی۔ سقوطِ حیدرآباد یعنی ۱۷ ستمبر ۱۹۴۸ء سے قبل خاندانِ آصفیہ کے ساتویں حکمران نواب میر عثمان علی خاں مطلق العنان بادشاہ تھے۔ میر عثمان علی خاں ریاست کی ترقی کے لئے ہمیشہ کوشاں رہتے اور اعلیٰ زماغ کے افراد

لے میر حسن : ریڈیو اور نشریات۔ سب رس۔ جنوری ۱۹۵۱ء ص : ۲۱
لے اخلاق اثر : نشریات اور آل انڈیا ریڈیو ص : ۶۵ مکتبہ جامعہ ۱۹۸۲ء

کی ہمت افزائی کرتے اور ان کی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ریاست کی ترقی میں ایک مثبت اقدام کرتے تھے۔ چنانچہ جامعہ عثمانیہ، افواج باقاعدہ، رسک، ڈاک، ریلوے، ہوائی سروس کے ساتھ اس ریاست کا قومی تہذیبی منفرد تھا۔

مولوی چراغ علی، نواب محسن الملک کے خاص احباب میں سے تھے۔ ان کے صاحبزادہ سید محبوب علی ریاست حیدرآباد میں مہتمم ریلوے میل سروس تھے۔ سید محبوب حکومت سے باقاعدہ اجازت لے کر تجرباتی نشریات میں مصروف ہو گئے۔ بی بی سی لندن اور انڈین براڈکاسٹنگ کمپنی کی مقبولیت نے حیدرآباد میں بھی نشر گاہ کے قیام کے خیال کو تقویت پہنچائی تھی۔

گول میز کانفرنس (۱۹۳۳) کے سلسلے میں سر اکبر حیدری لندن گئے۔ جہاں انھوں نے کیسٹن ہال میں تقریر کرتے ہوئے انکشاف کیا کہ ریاست حیدرآباد میں نشریاتی نظام قائم کرنے کا ارادہ ہے۔ کب تک اور کس طرح، یہ نہیں بتایا۔ یہ اشارہ یوں بلیغ تھا کہ محبوب علی صاحب اس وقت کے مہتمم ریلوے میل سروس چھٹی پر تھے اور حکومت سے باقاعدہ اجازت لے کر تجرباتی نشریات میں مصروف تھے۔ برطانیہ میں کے محکمہ ڈاک کے ایک منشور کے تحت بی بی سی لندن کا قیام عمل میں آیا اور اسے نشریات کا سرکاری طور سے لائسنس دیا گیا۔ جس کی ہر پانچ سال بعد تجدید کی جاتی تھی۔ حیدرآباد کا عطا کردہ لائسنس تاریخی اہمیت کا حامل ریکارڈ ہے جو ہر ملکن کو شش کے باوجود نہ ملا۔ اجازت نامہ میری نظر

سے نہیں گذرا کیوں کہ وہ ہمیشہ صیفہ راز ہی میں رہا۔

راقم الحروف کو بھی اس لائسنس کے بارے میں مزید معلومات حاصل نہ ہو سکیں۔ بنی بی سی کو جو آزاد ادارے کی حیثیت حاصل تھی وہ حیدر آباد ریڈیو کو حاصل نہ ہو سکی کیونکہ یہاں کے سیاسی نظام اور مطلق العنان حکومت کے ڈھانچے میں اس کا آزادانہ وجود مشکل ہی نہیں ناممکن بات تھی۔ توقع تھی کہ سرکاری نشر گاہ کی حیثیت محکمہ ڈاک کے ایک ماتحت ادارے کی سی ہوگی یا اسے کسی دوسرے سرکاری محکمہ سے وابستہ کر دیا جائے گا۔ آگے چل کر یہی ہوا۔ لیکن اس ساری باتوں سے قطع نظر سید محبوب علی کے بھائی، سید احمد علی کے فرزند مظفر علی تجرباتی نشریات کے سلسلے میں سید محبوب علی کی مدد کر رہے تھے۔ اور ان تجربات کا سارا خرچ سید محبوب علی اٹھا رہے تھے۔ محبوب علی صاحب اور مظفر علی دن رات اس کوشش میں لگے رہتے تھے۔ مظفر علی نے باخوابہ سائنس کی کوئی تسلیم نہیں پائی تھی۔ صرف میٹرک پاس تھے۔ لیکن کسی نہ کسی طرح وہ دوسروں کی طاقت کا ٹرانسمیٹر بنانے میں کامیاب ہو گئے۔

مرزا ظفر الحسن لکھتے ہیں :

” اس زمانے میں سائنس کی کتابوں، کتابچوں، رسالوں، نقوشوں

اور نمونوں کا فقدان تھا۔ دکانوں پر کیا جاسات اور کتابچوں

کے فرس کے شعبوں میں بھی کم مواد ملتا تھا۔ ویسے بھی مظفر بھائی

مرزا ظفر الحسن۔ دکن اداس ہے۔ ص ۶۰-۵۹ حامی بک ڈپو ۱۹۷۸ء

پڑھنے سمجھنے والے آدمی نہیں تھے۔ جانے کہاں سے حاصل کئے ہوئے چارٹس وغیرہ کی مدد سے انہوں نے دوسو واٹس کی طاقت کا ٹرانسمیٹر بنالیا۔ سائز میں چھ کیوبک فٹ کے فیرج کے برابر تھا۔ اور اس پر آناٹشی نشریات شروع ہو گئیں۔“^۱ آگے چل کر مرزا ظفر الحسن سمجھتے ہیں :

”تیاری کا خیال کس کے دماغ کی اختراع تھی، منظر بھائی کی

یا محبوب علی صاحب کی، دونوں امکانات قابل فہم ہیں۔“^۲ تیس اعلیٰ ہے کہ یہ ایجاد منظر علی صاحب ہی کی تھی۔ محبوب علی نے اس ایجاد کا فائدہ اٹھایا۔ منظر علی نے ظفر الحسن سے شکایت بھی کی تھی :

”منظر بھائی نے مجھے یہ بھی بتایا کہ حکومت سے ملے ہوئے

معاوضے میں سے انہیں ایک پائی بھی نہیں دی گئی جب کہ

پورا ٹرانسمیٹر انہوں نے بنایا اور چلاتے رہے۔“^۳

بعد میں بھی منظر علی ہی ٹرانسمیٹر چلاتے رہے۔ راقم الحروف سے انڈیو کے دوران فضل الرحمن صاحب نے بھی اس بات کی تصدیق کی کہ منظر علی نے ٹرانسمیٹر بنایا اور محبوب علی صاحب نے سرمایہ لگایا۔“^۴

محبوب علی صاحب غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ اور انتظامی امور

۱۔ مرزا ظفر الحسن ”دکن اداس ہے یارو“ حامی یک ڈپو ۱۹۷۸ء ص ۶۱

۶۲

ایضاً
ایضاً

۷۵
۷۵

۷۵ شخصی ملاقات مورخہ ۶ نومبر ۱۹۸۳ء بروز اتوار

سے پوری طرح واقف تھے۔ ظفر الحسن لکھتے ہیں :

”اگر وہ نہ ہوتے تو یہ ٹرانسمیٹر گودام کا مال ہو جاتا۔ موصوف کی جگہ کوئی دوسرا ہوتا اور سر اکبر حیدری اتنے مقدر نہ ہوتے جتنے کہ وہ تھے تو مجھے یقین ہے کہ آزمائشی اور تجرباتی نشر گاہ اتنی جلد سرکاری نشر گاہ میں تبدیل نہ ہوتی۔ موصوف نے کاغذی گھوڑے نہیں دوڑائے خود دوڑے بھاگے۔“ ۱۷

یہ خانگی نشر گاہ ۱۹۳۳ء میں قائم ہوئی۔ نشریات مولوی چراغ علی کے خاندانی مکان سے ہوتیں جس کا نام ”اعظم منزل“ تھا۔ شام کے وقت اس اعلان سے پروگرام شروع ہوتا۔

”۱۱ میٹر ۷۳۰ کلو سکل پر ہم محبوب علی صاحب کی خانگی نشر گاہ سے بول رہے ہیں۔“ ۱۸

بعد میں یہ تجرباتی اور خانگی نشر گاہ حکومت نے ۲۵ ہزار روپے میں خرید لی۔ حمید الدین شاہد لکھتے ہیں :

”۱۹۳۵ء میں حکومت سرکار عالی نے خانگی نشر گاہ کو خرید لیا اور تمام ضروری انتظامات کی اطمینان بخش تکمیل کے بعد نئی نشر گاہ یکم جنوری ۱۹۳۹ء میں کھولی گئی۔“ ۱۹

۱۷ مرزا ظفر الحسن : دکن آداس ہے پیارو ص : ۶۱

۱۸ ایضاً ص : ۷۰

۱۹ حمید الدین شاہد : نشر گاہ حیدر آباد۔ سب رس۔ جنوری ۱۹۴۱ء ص : ۷

خانگی نشر گاہ کو خریدنے کے بعد بھی محبوب علی صاحب کے خاندان کے افراد ہی نشر گاہ سے منسلک رہے۔ اور محبوب علی سیاہ و سفید کے مالک رہے۔ انھوں نے جسے چاہا اسے اپنی مرضی کے مطابق عہدہ پیش کر دیا۔ چنانچہ محبوب علی صاحب ناظم مقرر ہوئے۔ سلطان احمد جو محبوب علی صاحب کے سوتیلے بیٹے تھے مددگار ناظم صادق محمود چیف اناونسر اور پروگرام سیرٹنڈنٹ، منظر علی ٹرانسمیٹر کے نگران تھے۔ ان کے علاوہ سید معراج علی، سید مختار علی، دونوں مولوی چراغ علی کے پوتے تھے اور سید محی الدین جو صادق محمود کے برادر نسبتی تھے، نشر گاہ سے وابستہ رہے۔ یہ سارے لوگ ایک ہی خاندان کے تھے اور کوشش یہی کی جاتی کہ کوئی غیر خاندان کا آدمی نشر گاہ میں نہ آنے پائے۔

سید محبوب علی نے نشر گاہ کا ایک یونیفارم بھی بنایا تھا۔ اس ریڈیو اسٹیشن کی حیثیت خود مختار ادارے کی سی نہ تھی کیوں کہ حیدر آباد کا سیاسی نظام اور انتظامی ڈھانچہ ہی کچھ اس طرح تھا کہ ریڈیو اسٹیشن ہمیشہ کسی دوسرے حکمے کی نگرانی میں رہا۔ میر حسن سمجھتے ہیں :

”ابتداءً حکمہ لاسلی امور عامہ کے تحت تھا بعد کو جب فرمان

خسروی مرشدہ ۱۶ جمادی الثانی ۱۳۵۵ھ حکمہ امور دستوری

کے تحت کو دیا گیا۔ لیکن لاسلی بورڈ اور نواب غفیل جنگ بہادر

صدر المہام اقواج سے اس کا تعلق باقی رکھا گیا۔“

اس کا اولین نام حکمہ لاسلی سرکار عالی رکھا گیا۔ بعد میں جب تنظیم جدید ہوئی

تو محکمہ نشریات لاسلکی ہو گیا۔

پہلے یہ محمّدی امور عامہ کے تحت رہا۔ جیسا کہ میر حسن کے اقتباس سے ظاہر ہے اس کے بعد محمّدی امور دستوری اور آخری زمانے میں محمّدی اطلاعات کے تحت کام کرتا رہا۔ لیکن نشریات کے دوران اسے ”نشر گاہ“ ہی کہا جاتا تھا محکمہ کا نام نہیں لیا جاتا تھا۔

”ابتداءً نشر گاہ حیدر آباد کی قوت اور کلوڈاٹ معنی۔ جو خود حیدر آباد

کی ضروریات کے لئے ناکافی تھی۔ اس لئے ایک جدید طاقتور نشر گاہ کی تعمیر کی تجویز منظور ہوئی اور سرورنگہ میں ایک مقام منتخب ہوا۔

جہاں تعمیر خورداد ۱۳۲۵ء سے شروع ہو کر تیر ۱۳۲۶ء کو ختم ہوئی ساتھ ہی ساتھ یہ بھی طے پایا کہ ریاست فرخندہ بنیاد کے اضلاع کی آبادی کے لئے اورنگ آباد اورنگل اور گلبرگہ میں تین علاقہ داری نشر گاہیں مقامی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے رکھ لی جائیں گی۔

چنانچہ اس سلسلہ میں اورنگ آباد میں نشر گاہ کی تعمیر کا کام اردی بہشت ۱۳۲۶ء سے شروع ہو گیا۔

جب محکمہ نشریات لاسلکی کو محمّدی امور عامہ سے الگ کر کے محمّدی امور دستوری کے تحت کر دیا گیا اس محکمہ کے منبذ علی یا در جنگ نے فضل الرحمن صاحب کے لئے ایک نیا عہدہ ڈپٹی کنٹرولر کا مقرر کیا اور محبوب علی طاہر صاحب کو ڈسٹرکٹ کنٹرولر بنایا۔

فضل الرحمن صاحب کو ۱۹۳۸ء میں چھ مہینے کی تربیت کے لئے بی۔ بی۔ سی لندن بھیجا گیا۔ اور افضل علی خاں کو انجینیئرنگ کی تربیت کے لئے مارکونی کمپنی بھیجا گیا فضل الرحمن صاحب نے بی۔ بی۔ سی کی تربیت کے بعد ایک مہینہ قاہرہ (مصر) میں مارکونی کمپنی میں تربیت حاصل کی۔ ۱۹۳۹ء میں نشر گاہ کی تنظیم جدید کی گئی اور تعلیم یافتہ اور شہرت یافتہ افراد کو ریڈیو اسٹیشن میں لایا گیا۔

محبوب علی صاحب نے نوشتہ دیوار پڑھ لیا تھا، وہ جانتے تھے کہ فضل الرحمن کے لندن سے واپس ہونے کے بعد انہیں ہٹا دیا جائے گا۔ اس لئے وہ چھٹی پر چلے گئے اور پھر نہیں لوٹے۔

سرورنگر کی ترسیل گاہ سے پروگرام نشر سونے لگے۔ دفتر چراغ علی گلی سے منتقل ہو کر خیریت آباد آگیا۔ فضل الرحمن صاحب نے لندن سے واپسی کے بعد فخر الحسن کو اناونسر، میر حسن کو منتظم تقاریر، ایم۔ اے۔ رؤف کو منتظم موسیقی مقرر کیا۔ چیف انجینیئر افضل علی خاں تھے ان کے علاوہ ٹرانسمیشن کی دیکھ بھال کے لئے مدراس سے ایک اور انجینیئر مہاتنگم کو بلا یا گیا۔ تلگو، مراٹھی، کنڑی کے علاوہ فارسی اور عربی نشریات بھی شروع کی گئیں۔ بچوں کا پروگرام روزانہ اور عورتوں کا پروگرام ہفتہ وار مقرر کیا گیا۔ بی۔ بی۔ سی سے خبریں ریڈیو کی جانے لگیں۔ نشریات کا وقت سات گھنٹے روزانہ کر دیا گیا۔ ایک گھنٹہ صبح اور چھ گھنٹے شام اور رات کے وقت۔ نشر گاہ حیدر آباد کے پروگرام کو تین زمردوں میں تقسیم کیا گیا۔

۱۔ موسیقی ۲۔ تقاریر ۳۔ خبریں

روزانہ آدھا گھنٹہ بچوں کے لئے وقف کر دیا جاتا۔ اردو اور انگریزی فہرری

پچاس منٹ کی ہوتیں۔ پندرہ منٹ تقریر کے لئے مقرر تھے۔ ہفتے میں تین چار دن
نشری ڈرامے اور فحش آدھا گھنٹے کے ہونے باقی۔ دنوں میں موسیقی نشر کی جاتی۔

تنظیم جدید کے بعد مصیاری سمجھنے والوں کی خدمات حاصل کی گئیں۔ حیدر آباد
اور اورنگ آباد سے جو پیر و گرام نشر ہوتے وہ مصیاری اور بہتر ہوتے۔ حیدر آباد
اور بیرون حیدر آباد رہنے والے مشاہیر تلم کو مدعو کیا جاتا یا ان کی موجودگی سے
فائدہ اٹھا کر انھیں ریڈیو اسٹیشن لایا جاتا۔ ریڈیو اسٹیشن نے بہت جلد اپنی انفرادیت
قائم کر لی۔ اور اس انفرادیت کے پیش نظر پروفیسر ایس۔ بخاری ڈائریکٹر
جنرل آل انڈیا ریڈیو نے نشر گاہ حیدر آباد کے کنٹرولر محمد فضل الرحمن صاحب کو
مشورہ دیا کہ آل انڈیا ریڈیو کے مقابلے میں نشر گاہ حیدر آباد کی انفرادیت کو ظاہر
کرنے کے لئے اسے دکن ریڈیو کا نام دیا جائے تو مناسب ہوگا۔ اس مشورے کو قبول
کر لیا گیا۔ چنانچہ اس کے بعد اسے دکن ریڈیو کہا جانے لگا۔

دکن ریڈیو کا اونچا سمیار تھا۔ ادھر یہ آل انڈیا ریڈیو کے مقابلے میں زیادہ
ترقی پسند تھا۔ چنانچہ تین مقتدر ہستیوں نے جو دکن ریڈیو کے بارے میں رائے دی
ہیں۔ وہ مندرجہ ذیل ہے۔

حضرت خواجہ رحیم نظامی دہلوی

”حیدر آباد کی نشر گاہ لاسلکی یعنی ریڈیو اسٹیشن کی (تنظیم جدید
کے بعد کی) نئی زندگی ہر جگہ مقبول ہے۔ پرانی (آزاد نشی نشریات
کی) زندگی بھی مقبول تھی۔ لیکن مشین کی ناتوانی (دوسو واٹ کے

سے بہت ممتاز ہیں۔ مثلاً ایک یہ کہ یہاں کا آرکسٹرا ہندوستان کے اکثر لاسلیک اسٹیشنوں سے اچھا ہے۔ دوسرے یہ کہ یہاں کی خبروں اور تقریروں میں جو زبان استعمال کی جاتی ہے وہ معیاری حیثیت رکھتی ہے۔ میں نے بعض ڈراموں کو بھی سنا ہے اور پسند کیا ہے... بد قسمتی سے یہاں شوقیہ گانے والوں کی بہت کمی ہے۔ ضرورت ہے کہ یہاں ایک ادارہ موسیقی قائم کر کے پبلک کو اس فن کے کتاب کی طرف توجہ دلائی جائے۔“

ان تین مقتدر ادبی شخصیتوں کی آراء سے ظاہر ہوتا ہے کہ حیدر آباد ریڈیو اسٹیشن کا پروگرام زبان، بیان اور معیار کے اعتبار سے منفرد و ممتاز مقام رکھتا تھا۔

حیدر آباد میں ریڈیائی ڈرامے کا آغاز

نشر گاہ کی ابتداء چونکہ خانگی حیثیت سے ہوئی تھی اس لئے کوئی منظم پروگرام نہیں پیش کیا جاتا تھا۔ وسائل کی کمی و تنگ نظری نے ابتداء میں اس کے معیار کو ادنیٰ ہونے نہ دیا۔ کارکن کم تھے۔ شعبوں کی تنظیم بھی نہیں ہوئی تھی۔ کبھی کوئی تقریر یا مضمون، کبھی گانا، کبھی گراموفون ریکارڈ، کوئی طے شدہ پروگرام نہ تھا۔ اردو خبریں اردو اخباروں سے لی جاتی تھیں۔ انگریزی خبرنامہ انگریزی روزنامے سے، مضامین رسائل سے پڑھے جاتے لیکن حوالہ نہیں دیا جاتا تھا۔ ریڈیو پروگرام کے معیار کا جو حال تھا اس کے متعلق مرزا ظفر الحسن لکھتے ہیں :-

دکسی رسالے میں جرمنی کے تعلیمی نظام پر کوئی مضمون شائع ہوا تھا۔ عین نشر سے گھنٹہ دو گھنٹہ پہلے پتہ چلا کہ وہ پرچہ غائب ہے۔ پوری الماری چھان ماری مگر نہ ملا۔ ہمیں بتا سکتا کہ کسی نے عمداً غائب کر دیا، یا کیا ہوا۔ غرض میں تلاش ناکام ہوا۔ اور سخت پریشان تھا۔ کیونکہ محبوب علی صاحب بہت سخت قسم کے افسر تھے۔ اور مجھے بہر طور مقررہ وقت پر مضمون پڑھنا تھا۔ حافظہ اچھا تھا۔ یاد آیا کہ کسی دوسرے رسالے میں امریکہ یا کسی اور ملک کے تعلیمی امور پر مضمون ہے۔ وہ پرچہ لیا۔ اسٹوڈیو میں پہنچا۔ جہاں جہاں امریکہ یا کسی دوسرے ملک کا نام تھا اسے جرمنی پڑھ دیا۔ اور ممکنہ حد تک شہروں کے نام بدل کر جو دو چار جرمن نام دہن میں تھے وہی پڑھ دیئے۔ دل میں ہر قسم کے دوسو سے آئے مگر اس وقت تک نشر کی مشق ہو گئی۔ اور اعتماد پیدا ہو گیا تھا۔ اس لئے نہ کہیں اٹکانہ کوئی غلطی کی کسی کو پتہ نہ چلا اور معاملہ رفت گزشتہ۔“

نشر گاہ کا معیار اور سننے والوں کی دلچسپی کا یہ حال تھا۔ ایسے میں ڈرامے نشر ہونا کسی معجزے سے کم نہیں ہے۔ ظفر الحسن خود کو پہلا ریڈیائی ڈرامہ نگار کہتے ہیں وہ سمجھتے ہیں:

”آخر میں ایک یہ بات کہ اولین ڈرامائی خاکہ ”عید کا دن“

میں نے لکھا۔ اس میں میرے علاوہ ممتاز جہاں (صادق بھائی کی خواہر نسبتی اور اب بیگم اصغر علی) نے بھی حصہ لیا۔ اس لحاظ سے وہ اولین خاتون ہیں جنہوں نے صداکاری کی اور اگر خود ستائی نہ سمجھیں تو میں اولین ڈرامہ نگار۔

ظفر الحسن نے طالب علمی کے زمانے میں ایسٹ ڈرائے پیش کئے تھے۔ تمثیل سرگرمیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا۔ انجمن اتحاد طلباء جامعہ عثمانیہ کے صدر بنے۔ انہوں نے کئی ڈرائے لکھے بھی تھے۔ اور خود بھی اداکاری کی تھی۔ حیدر آباد کے فعال گروپ سے ان کا تعلق تھا۔ اس قیاس اغلب ہے کہ ریڈیو کے پہلے ڈرامہ نگار وہی ہوں۔ "نوا" دکن ریڈیو حیدر آباد اور "ندا" دکن ریڈیو اورنگ آباد کے نیم ماہی رسالے تھے۔ جس میں ریڈیو پروگراموں کی تفصیل درج ہوتی تھی۔ "نوا" کے جو رسالے دستیاب ہوئے ان میں پروگرام کی فہرست میں ہر اتوار کو رات دس بجے "ڈرامہ" درج کیا جاتا۔ یہ تفصیل نہیں ملتی ہے کہ ڈرامہ کس کا لکھا ہوا ہے البتہ فیچر کی تفصیلات ملتی ہیں۔

جناب خورشید حسن صاحب نے راقم الحروف کو بتایا کہ آزادی سے قبل جن مصنفین کے ڈرائے ریڈیو سے نشر ہوئے ہیں اس کی ایک باضابطہ فہرست اور ہر شعبہ سے متعلق علیحدہ رجسٹر تھے۔ جن میں مصنفین، مقررین اور ڈرامہ نگاروں کے نام پتے حالات اور ان کے پیش کردہ پروگراموں کی تفصیل درج ہوتی تھی۔ ان میں ڈرامے اور ڈرامہ نگاروں کے نام بھی موجود تھے۔ جو لوگ بھی اس سے استفادہ

کرنا چاہتے انھیں یہ رجسٹر پیش کے 'جالتے' ایک عرصہ تک یہ رجسٹر لائبریری
(آل انڈیا ریڈیو) میں محفوظ رہے۔ لیکن اب یہ رجسٹر موجود نہیں ہیں۔ نہ ایسا کوئی
ریکارڈ ملتا ہے۔

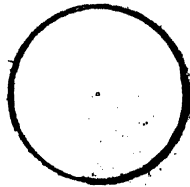
مرزا ظفر الحسن کے بعد بہت سے ادیب و شاعر ریڈیو سے وابستہ ہوئے۔
اس لئے قیاس ہے کہ دکن ریڈیو کے لئے ڈرامہ سمجھنے والے ابتدائی ڈرامہ نگار
مجاہزادہ میکش، ناقل علی خاں، میر حسن، سرور بیابانی، ع۔ احمد ہو سکتے ہیں۔

نموده مرا

دکن ریڈیو

کن ریڈیو

نشان (F)



مہر ایچ ای ایچ دی نطاس گورنمنٹ

جید آباد
واقع ۲۹ مارچ سنہ ۵۰ ع

مکرمی !

جنرل پروگرام کے لئے ادھ گھنٹہ کا ادر خواتین کے پروگرام
کے لئے ۱۵ منٹ کا کوئی دلچپ رومانی، سماجی یا تاریخی
ڈرامہ جلد از جلد روانہ فرمائیں تو شکریہ کا باعث ہوگا۔
مسودہ کے پسند آتے پر شریک پروگرام کر کے جناب کو اطلاع
دی جائے گی۔

نشریات سے آپ کی دلچسپی کا شکریہ۔ فقط

(دستخط اشفاق حسین)

چیف پروڈیوسر

(بشکریہ ڈاکٹر انور رحیم)

مراسلہ دفتر نشریات لاسلکی سرکار عالی اورنگ آباد دکن واقع ۹ ستمبر ۱۳۵۸ ات
 نشان مجاریہ (۵۲۲۰) نشان شل حکمہ — بابتہ نم ۱۲ اف

منجانب	ایچ آر شاہ
بخدمت	جناب انور علی خان صاحب
	جونابازار اورنگ آباد
	مقدمہ
	صدکاری

سابقہ مراسلت کے سلسلہ میں جناب کو حسب تفصیل ذیل اور پشت پر درج کی ہوئی شرائط
 بالمشانہ محفوظ ہو گئی ہیں۔ اگر مراسلہ دفتر ہذا کی
 کے مطابق لاسلکی تقریر کی تیاری و نشر کی دعوت دی جاتی ہے۔ اگر مراسلہ دفتر ہذا کی
 وصول یابی سے تک جناب مفلک پرچہ توثیق پر اپنے دستخط ثبت فرما کر دفتر ہذا
 پر روانہ فرمادیں تو باعث حمد و نیت ہوگا۔

معدا کار فیچر	معدا کار فیچر
تاریخ (تواریخ نشر)	۲۱ - جولائی سنہ ۱۹۷۱ ع
وقت	۹ - ۳۰ تا ۱۰ ساعت شب
معاوضہ الفاظ میں	مبلغ (۱۰) دس روپیہ سکہ ع
اعداد میں	
تاریخ ترسیل مسودہ	

دستخط پروگرام اسٹنٹ دستخط زاہد ہتم نشر گاہ

(نوٹ) تحت فقرہ ۱ اگر آپ تقریر نشر کرنے خود تشریف نہ لائیں تو معاوضہ میں سے
 مبلغ (۲۱ یا ۲) روپیہ وضع کئے جائیں گے۔

(۱) اگر آپ کا دستخطی پرچہ توشیح مدت معینہ کے اندر وصول نہ ہو تو باور کیا جائے گا کہ آپ تقریر (تقاریر) نشر فرمانے کے لئے رضامند نہیں ہیں۔

(۲) اگر تاریخ نشر سے عین دن قبل جناب کی تقریر کا آخری مسودہ دفتر ہذا پر وصول نہ ہو یا اگر مسودہ مذکور سرشتہ کی رائے میں ناقابل نشر ہو تو معاوضہ منسوخ منظور ہوگا۔

(۳) تقریر پر دو گرام میں شریک ہونے کی صورت میں وہ سرشتہ کی ملک قرار پائے گی اور سرشتہ کو اصل تقریر کے علاوہ اس کے ترجمہ کی نشر نیز تاریخ نشر سے چار ہفتوں تک ہندوستان کے کسی اخبار یا رسالہ میں اصل تقریر یا اس کے ترجمہ کی اشاعت کا حق بھی حاصل رہے گا۔ اس مدت کے بعد با اجازت دفتر ڈسٹرکٹ کنٹرولر نشریات لاسکلی سرکار عالی اورنگ آباد مقرر صاحبان اپنی تقاریر بطور خاص خود شائع کر سکیں گے۔ بشرط ضرورت نشر کردہ تقریر کا ریکارڈ تیار کر کے بعد میں کسی اور وقت نشر گاہ اورنگ آباد سے نشر کیا جائے گا۔

(۴) مائیکروفون کی ضروریات کے مدنظر (تقریر کی خاطر خواہ نشر کے لئے) آپ کو اگر پیش مشق میں شرکت کی تکلیف دی جائے، آپ تو اس کے لئے آمادہ ہیں۔

(۵) آپ کی تقریر میں کوئی جزد ایسا نہ ہو گا جس کا حق تصنیف کسی دوسرے شخص کو حاصل ہے الا آنکہ آپ نے مصنف سے اس جزد کے نشر اور اشاعت کی اجازت حاصل کر لی ہو۔

(۶) سرشتہ کا منظوم مسودہ آپ بحسنہ نشر فرمائیں گے۔

(۷) اگر علالت یا اور کسی مجبوری سے جناب بوقت نشر تشریف نہ لاسکیں تو سرشتہ آپ کی تقریر بطور خود نشر کر سکے گا اور اپنے صوابدید پر مقررہ معاوضہ کا ایک مناسب جزد آپ کی خدمت میں ایصال کرے گا۔

(۸) اگر جناب کا پیشہ سرکاری ملازمت ہو تو براہ کرم قبل از قیل نشر وصول معاوضہ کی بابت اپنے سرشتہ کے افسر اعلیٰ کی اجازت حاصل فرمائی جائے۔
(بھگت پتہ ڈاکٹر انور مظہر)

جید آبادی مصنفین ریڈیائی ڈرامے

مختصر حالاتِ زندگی
اہم ڈراموں کی فہرست
اسلوب و تنقیدی جائزہ

حیدرآبادی مصنفین کے ریڈیائی ڈرامے

اُردو ڈرامہ کی تاریخ کی کڑی مربوط کرتے اور تسلسل تلاش کرنے میں یہی غامض دشواری محسوس ہوتی ہے۔ نشر کی اس جاندار صنف کو اُردو میں وہ مقام نہیں مل سکا جس کی وہ مستحق تھی۔ ۱۹۲۶ء سے اُردو ڈرامے اسٹیج کے علاوہ کتابوں اور رسائل میں بھی نظر آنے لگے۔

ریڈیو اسٹیشن کے قیام کے بعد ریڈیو ڈرامے پر توجہ دی جانے لگی۔ مختصر اور محدود دائرہ سماعت اور عوامی دلچسپی کے باعث ریڈیو ڈرامہ صرف تفریح کی چیز سمجھا گیا۔ اس لئے ابتداء میں اسٹیج ڈرامے کو ریڈیو ڈرامے کے قالب میں ڈھالا گیا۔ بعد میں ریڈیو ڈرامے نے اپنی دنیا اسٹیج کی دنیا سے الگ کر لی۔

حیدرآباد ایک خود مختار ریاست تھی۔ دکن ریڈیو جس وقت قائم ہوا اس کا دائرہ سماعت بہت محدود تھا۔ پھر چھوٹی سی ریاست میں سمجھنے والوں کا بھی فقدان تھا۔ دوسری جنگ کے بعد آل انڈیا ریڈیو سے اُردو کے بہترے ادیب وابستہ ہو گئے۔ جن میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، اوپندر ناتھ اشک، محمود نظامی، شوکت تھانوی، ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، میراجی، ن۔ م۔ راشد قابل ذکر ہیں۔ پطرس بخاری ڈاکٹر جزل تھے۔

مختصر ریاست ہونے کے باوجود حیدرآباد میں میثاری سمجھنے والے موجود تھے۔

جس کی ایک وجہ اُردو ذریعہ تسلیم اور جامعہ عثمانیہ کا قیام ہے۔ سمجھنے والوں کی ہمت افزائی کی جاتی تھی۔ اور معیاری تخلیق کو حد درجے مقبولیت حاصل ہوتی تھی۔ دیکھتے ہی دیکھتے ادیب و شاعر مشہور ہو جاتے۔ اور حکومت کی جانب ان کی شایان شان عہدوں کی پیشکش کی جاتی۔ ریاست حیدرآباد نمونہ نظمہ کی قدر دان تھی۔

ایٹج ڈرامہ سمجھنے والوں نے حیدرآباد سے باہر بھی اُردو دنیا میں مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ چنانچہ ڈاکٹر عبد العظیم نامی نے ”اُردو تھیٹر“ جلد دوم“ میں جن ڈرامہ نگاروں کا تذکرہ کیا ان میں (نور الدین) مخلص حیدرآبادی، اعظم حیدرآبادی، قابل حیدرآبادی، تمکین کاظمی، عزیز احمد، قاضی عبدالغفار، عصمت اللہ بیگ، فانی بدایونی، فضل الرحمن، کاظم حیدرآبادی، فطرت حیدرآبادی، محمد عمر مہاجر، کانگاسہراب جی پستین جی، محبوب حسین، عشرت عابدی، میر حسن، مخدوم محی الدین، سید فضل حسین، ناکارہ حیدرآبادی، مولانا ظفر علی خان، مرزا ظفر الحسن، ابو ظفر عبدالواحد، شعلہ حیدرآبادی، ڈاکٹر فریحہ سلطانی اور منجوقمر کے نام ملتے ہیں۔

لیکن ریڈیائی ڈرامہ نگاروں کا کوئی تذکرہ اور باضابطہ فہرست نہیں ملتی۔ اکثر ریڈیائی ڈرامہ نگاروں کے ایسے مجموعے بھی عدم دستیاب ہیں جن میں صرف ریڈیو ڈرامے ہوں۔ سمجھنے والوں نے ریڈیو ڈرامے کو قابل اعتنا نہیں سمجھا یا اس کو ویسی اہمیت نہیں دی جس کی حامل وہ تخلیقات تھیں۔ اکثر مصنفین ریڈیائی ڈرامے کو پڑھنے کی بجائے سننے کی چیز سمجھتے تھے تحقیق سے ابتدائی ریڈیو ڈرامہ نگاروں کے جن ناموں کا بیٹہ چلتا ہے ان میں مرزا ظفر الحسن، محمد فضل الرحمن، عصمت اللہ بیگ، شجاع احمد قائد، انور معظم، سکندر توقیق، نذیر محمد خاں، عبدالماجد، عاتق علی خاں اور غلام جیلانی قابل ذکر ہیں۔

محمد فضل الرحمن

محمد فضل الرحمن نومبر ۱۹۰۱ء کو حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ نظام کالج حیدرآباد اور دکن کالج پونہ میں تسلیم پائی۔ بمبئی یونیورسٹی سے ۱۹۲۳ء میں بی۔ اے (آنرز) کیا۔ دکن کالج پونہ انھیں فیلڈ کے اعزاز سے نوازا۔ حیدرآباد واپس آنے کے بعد سٹی کالج میں بحیثیت پچھرار معاشیات کے کام کرنے لگے۔ لیکن ملازمت زیادہ عرصے تک برقرار نہ رہ سکی۔ ظفر الحسن کے الفاظ میں :

”حکومت کی نظر میں ایک سیاسی جماعت ناپسندیدہ اور مشتبہ تھی۔ اور اس نے معاشیات کے کسی موضوع پر موصوف سے تقریر کرائی۔ حکومت نے پرسس کی کہ تقریر کیوں کی تو جواب دیا اور اپنا استعفیٰ پیش کر دیا کہ جو باتیں میں کلاس میں اپنے شاگردوں سے کہتا ہوں وہی میں نے اس غیر سیاسی اجتماع میں کہیں — اس لئے رکھ لیجئے سٹی کالج کی لیکچرری۔ مدت تک بے روزگار رہے حکومت سے معافی نہیں مانگی“۔

لیکچرری سے استعفیٰ دینے کے بعد ۶ سال تک کوئی ملازمت نہیں کی۔ شعر و شاعری کرتے رہے اور ڈرامے لکھتے رہے۔ ان کے اسٹیج ڈرامے بہت مشہور ہوئے۔ انھیں بحیثیت ڈرامہ نگار ہندوستان گیر شہرت حاصل ہو گئی تھی۔ ان کے کئی

ڈرائے اسٹیج ہوئے۔ اُس زمانے میں امراء و وزراء عہدہ دار سب ڈرائے دیکھتے تھے۔

۱۹۳۸ء میں جب محکمہ نشریات لاسلکی کو مقصدی امور عامہ سے الگ کر کے مقصدی

امور دستوری کے تحت کیا گیا اور اس کی تنظیم جدید کی گئی تو اس کے مقدمہ علی یا ورجنگ
نے فضل الرحمن صاحب کو نئی ملازمت پیش کی۔ ان کے لئے ڈپٹی سٹرومر کا ایک نیا

عہدہ منظور کیا گیا۔ ۱۹۳۸ء میں انھیں لاسلکی محلات کے لئے بی۔ بی۔ سی۔ لندن

بھیجا گیا۔ وہاں سے چھ مہینے تربیت پانے کے بعد ایک مہینہ انھوں نے مار کوئی ٹیمپری

قاہرہ میں تربیت حاصل کی۔ ۱۹۴۱ء میں ناظم لاسلکی بن گئے۔

۱۹۴۶ء تک وہ ریڈیو سے وابستہ رہے۔ پھر ۱۹۴۶ء میں محکمہ تعلیمات

حکومت حیدرآباد کے ناظم بن گئے۔ دس برس بعد علی یا ورجنگ کے بلاوے پر

علی گڑھ یونیورسٹی میں بحیثیت پروفیسر وائس چانسلر کام کرنے لگے۔ اور سات برس تک

کام کیا۔ پھر ملازمت کی مدت ختم ہونے سے دو سال قبل ہی حیدرآباد چلے آئے۔

اور ترقی اردو بورڈ کی جانب سے انسائیکلو پیڈیا ترتیب دینے میں مصروف ہو گئے۔

۱۲ جلدیں تیار کیں اور حکومت ہند کے حوالے کیا۔

محمد فضل الرحمن نے بحیثیت ڈرامہ نگار بے حد شہرت حاصل کی۔ ان کے

ڈرائے "ظاہر و باطن" اور "نئی روشنی" اسٹیج پر پیش ہوئے۔ اور ۱۹۳۷ء میں

آل انڈیا ریڈیو دہلی سے بھی نشر ہوئے۔ انہوں نے "ظاہر و باطن" ۱۹۳۲ء میں

اور "نئی روشنی" ۱۹۳۳ء میں لکھا۔ اس کے علاوہ "آئندہ تمام احشرات الارض"

پیرہہ، "کارخانہ" بھی مشہور ہوئے۔

"ظاہر و باطن" اور "نئی روشنی" کو انجمن ترقی اردو علی گڑھ نے شائع کیا۔

”نئی روشنی“ کو دہلی کے ڈرامہ فیسٹول میں انعام بھی ملا۔

”ظاہر و باطن“ کا پلاٹ شیرڈین کی کامیڈی ”دی اسکول فار اسکانڈل“ سے لیا گیا۔ اور ”نئی روشنی“ کا پلاٹ بھی شیرڈین کی کامیڈی ”دی رای لوں“ سے لیا گیا۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کی تصنیف ”اردو تھیٹر“ جلد سوم میں محمد فضل الرحمن کے ڈراموں کی جو فہرست درج ہے وہ کچھ اس طرح ہے :

۱۔ ظاہر و باطن

۲۔ نئی روشنی

۳۔ حشرات الارض

۴۔ آئندہ زمانہ

۵۔ کارخانہ

”نئی روشنی“ کو اکتوبر ۱۹۳۲ء میں ڈیوک امر وی تھیٹر کے اسٹیج پر پیش کیا گیا تھا۔ یہ ڈرامہ بے حد کامیاب رہا اور مقبول ہوا۔

”ظاہر و باطن“ حشرات الارض، آئندہ زمانہ، اور کارخانہ اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ حیدر آباد اور دہلی ریڈیو اسٹیشن سے بھی یہ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔

محمد فضل الرحمن بلند پایہ شاعر بھی ہیں۔ ان کی نظموں کے دو مجموعے ”دھوپ چھاؤں“ اور ”نقشِ حیات“ شائع ہو چکے ہیں۔ اعلیٰ شاعر گوڑے کی تصنیف

”فارسٹ“ کا ایک حصہ ”ہیلینا“ کے نام سے انھوں نے اُردو نظم میں ترجمہ کیا۔ یہ کتاب ادارہ ادبیات اُردو سے ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی۔

محمد فضل الرحمن نے عشق و حسن کی داستان کو ہی ڈرامے کا موضوع نہیں بنایا بلکہ سماجی مسائل اور اصلاح معاشرہ کے پہلو کی جانب بھی خاص توجہ کی۔ انھوں نے اُردو ڈرامے کو نئے موضوعات دینے کی کوشش کی۔ محمد فضل الرحمن ایٹھ ڈرامہ نگار سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے ڈرامے ریڈیو سے بھی نشر ہو کر خاصی شہرت حاصل کر چکے ہیں۔

”ظاہر و باطن“ اور ”نئی روشنی“ علی الترتیب شیرڈین کے ڈرامے ”اسکول فار اسکاٹڈل“ اور ”دی رابی ولس“ سے لے گئے ہیں۔

”ظاہر و باطن“ میں پانچ ایکٹ ہیں۔ پہلے ایکٹ میں دو منظر، دوسرے ایکٹ میں تین منظر، تیسرے ایکٹ میں تین منظر، چوتھے ایکٹ میں ایک منظر اور پانچویں ایکٹ میں دو منظر ہیں۔

اس ڈرامے میں فضل الرحمن نے یہ نکتہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ بظاہر بُری عادتیں رکھنے والا اور باطن فراخ دل رفیق اپنے سوتیلے بھائی ذکی سے بہتر ہے جو معاملہ فہم ہے اور ڈیپلومیٹ ہے۔ رفیق کی منگنی کا ملہ سے ہو گئی ہے۔ لیکن ذکی کا ملہ کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور حکمت بیگم رفیق کو۔ رفیق اور ذکی چچا افریقہ میں رہتے ہیں اور بے حد دولت مند ہیں۔

وہ دونوں بھائیوں کا استمان لیتے ہیں کہ ان میں بہتر آدمی کون ہے۔ پچیس بدل کر خود کو ایک رشتہ دار ظاہر کرتے ہیں۔ اور ملہ مانگتے ہیں۔ رفیق جس کا

بال بال قرص میں بندھا ہے۔ اپنے کتب خانے کی کتابیں فروخت کر کے ان کی مدد کرتا ہے۔ اور ذکی انہیں ٹھکرا دیتا ہے۔ عطیہ نشاط لکھتی ہیں۔

”اس سطحی طریقہ سے اچھے اور بُرے کی پہچان کرنا مبہمیں صدمہ کے ناظرین کے لئے موثر نہیں“۔ سلہ

لیکن فضل الرحمن نے یہی ایک آزمائش کا طریقہ نہیں نکالا بلکہ یہ بھی ثابت کیا کہ ذکی حکمت بیگم، نشتر، چچا، آپا اور انگریز کی مدد سے رفیق کے خلاف سازش کر رہا ہے۔ انہوں نے یہ بھی بتایا کہ وہ دل آرا کو بھی نواب صاحب کے خلاف بھڑکار رہا ہے۔ یہ ساری باتیں ذکی کے حق میں خلاف حیاتی ہیں۔

فضل الرحمن نے اس ڈرامے کو انگریزی سے لیا ہے۔ لیکن اس کا پس منظر اور کردار خالص ہندوستانی تھے ہیں۔

عطیہ نشاط نے اپنی کتاب ”اردو ڈراما روایت اور تجزیہ“ میں نوشہ کی بیوی دلاور بیگم اور بیگم حکمت جیسے کرداروں پر اعتراض کیا ہے۔ لیکن یہ کردار بھی غیر فطری نہیں لگتے۔ دلاور بیگم ایک ایسی عورت ہے جس کا شوہر عمر رسیدہ ہے۔ وہ اپنے شوہر کی کمزوری سمجھتی ہے۔ اور اس کا استحصال کرتی ہے۔ مثلاً

دل آرا: حکومت کرنا تھا تو شادی کیوں کی۔ مجھے پال لیا ہوتا۔ آپ کا حکم سرائے نکمہوں پر رکھتی اور اپنا باپ سمجھ کر تمام عمر خدمت بجالاتی۔ بے جوڑ شادیوں کا عبرت ناک انجام انہوں نے پیش کیا ہے۔ البتہ بیگم حکمت کا کردار بے جاں ہے۔ رفیق کے کتب خانے کے نیلام کا منظر، آفریقہ والے چچا کا

رفیق پہ اس طرح بھروسہ کرنا اور اس کے مقروض ہونے اور بری عادتوں کا شکار ہونے کو یہ کہہ کر ٹال جانا غیر فطری لگتا ہے :

مرزا : دنیا میں شراب، کباب سے بڑھ کر بھی عیب ہیں۔ میں شراب کی تعریف نہیں کرتا۔ مگر محض اس بناء پر اپنے بھتیجے کو عاق نہیں کر سکتا۔ دوست ! اپنی جوانی کا زمانہ یاد کرو۔ کیسے کیسے کرم کئے ہیں۔

کاملہ رفیق سے سچی محبت کرتی ہے لیکن اسے راہِ راست پر لانے کی کوشش نہیں کرتی۔

اس ڈرامے میں نقطہ عروج پر کرداروں کا تضادم ضرور ہوتا ہے لیکن عمل کی رفتار سست ہے۔ اس لئے ڈرامہ پھیکا پڑ گیا۔

اس ڈرامے کے متعلق ایک اہم بات یہ ہے کہ :
 ”مشہور ادیب مرزا فرحت الدیگ نے ایسٹ کی ضروریات کے مدنظر اس کے لئے ایک سین عنایت فرمایا۔ چنانچہ تیسرے ایکٹ کا دوسرا سین جس میں ذکی کے نوکر اور خانہ سال کی ملاقات ہوتی ہے۔ صاحب موصوف کا تحریر کیا ہوا ہے۔“

”تئی روشنی“ دکن ریڈیو سے ۳۰ نومبر ۱۹۴۴ء کو نشر کیا گیا۔ جیسا کہ اوپر لکھا گیا ہے یہ بھی شیرڈین کے ڈرامے کا ترجمہ ہے۔ لیکن فضل الرحمن نے ہندوستانی ناول اور فضا بڑی کامیابی سے برقرار رکھی ہے۔ اس میں ٹوٹے ہوئے معاشرے

کی جھلک ملتی ہے۔ کچھ افراد نے انگریزی تسلیم حاصل کر لی تھی۔ اور علم کی روشنی سے ان کی آنکھیں اس قدر چمک اٹھیں کہ وہ اچھے اور بُرے کی تمیز کرنے کے قابل بھی نہ رہ گئے تھے۔ آزادی کے غلط معنی اخذ کئے گئے تھے۔ عشق کے بغیر شادی کرنا مصیوب سمجھا جانے لگا تھا۔

دلربا ایک ایسی ہی لڑکی ہے جو ایک خاص قسم کی زندگی بسر کرنا چاہتی ہے۔
دلربا : میں ایک خاص قسم کی زندگی بسر کرنا چاہتی ہوں۔

جواں بخت : کس قسم کی زندگی ؟
دلربا : ایسی زندگی جو اب تک کسی نے بسر نہیں کی۔ یعنی محبت کی راہ میں مال و دولت، عزت و آبرو سے ہاتھ دھو کر اپنے آپ کو صرف ایک تصور کے لئے وقف کر دینا چاہتی تھی۔ اس لئے میں نے ایک ایسے شخص سے عہد و پیمان باندھا جس کا نہ کوئی والی وارث تھا نہ کوئی خاندان نہ جائیداد نہ عہدہ — (ص : ۷۰)

جواں بخت اس سے دل شاد کے روپ میں ملتا ہے۔ دلربا اس سے عشق کرتی ہے اور جب اسے پتہ چلتا ہے کہ جواں بخت ہی دلشاد ہے تو پھر وہ شادی سے انکار کر دیتی ہے۔

یہ نیم بورژوا خاندان کی لڑکی ہے جو ناولیں پڑھ کر تصورات کی دنیا میں رہتی ہے۔

ایک کردار شبیر خاں کا ہے جو تلوار کا دھنی ہے۔ میر صاحب بھی ہیں جو قلم کے سپاہی ہیں۔ میر صاحب کا کردار خوب صورت ہے۔ وہ اس معاشرے کے نمائندے

ہیں جہاں زبان کی نزاکت ہی سب کچھ ہوتی تھی۔ ہر معاملہ سے قبل فال کھولا جاتا تھا۔ جہاں دشمن کو دھمکی آمیز خط لکھتے وقت بھی القاب سوچے جاتے ہیں۔ میر صاحب کا کردار اس معاشرے کی علامت بن جاتا ہے۔

میر صاحب: جو لوگ زبان داں نہیں وہ اس کا اندازہ نہیں کر سکتے کہ اس قسم کے اعتراضات سے دل کو کس قدر صدمہ پہنچتا ہے۔ ہم آپ سے سچ عرض کرتے ہیں، آپ ہمارے لباس پر حرف رکھیں، ہماری سیرت کی دھجیاں اڑائیں، ہمارے خاندان کی مردہ ہڈیاں اکھاڑیں لیکن اللہ ہماری زبان کے متعلق اس قسم کے کلمات زبان سے نہ نکالیں۔“ (ص: ۲۳)

لیکن یہ میر صاحب مصلحت کی خاطر شبیر خاں سے سمجھوتہ کرتے ہیں جو ”ق“ کو ”ک“ بولتے ہیں۔ جن کو زبان بے حد خراب ہے۔

شبیر خاں: کصور۔ ارے اس زمانے میں کصور کون دیکھتا ہے۔ اور یہ کصور کیا کم ہے کہ وہ آپ کی راہ میں حائل ہے۔ ادھر تو کچھ نہیں ہے۔ ہماری طرف کبھی تشریف لائیں تو دیکھیں کہ بات بات پر تلوار چلتی ہے۔ رکابت تو بڑی چیز ہے۔ بد بکمت آنکھ اٹھا کر اس لڑکی کی طرف دیکھ لے جس پر ہمارا دل آیا ہوا ہے تو ہم اسے پانی مانگنے کی فرصت نہیں دیتے۔“ (ص: ۵۸)

میر صاحب کے کردار کا یہ تضاد اس معاشرے کا تضاد اور کھوکھلا پن ہے۔

فضل الرحمن کے ڈراموں میں مزاح کی سطح بلند ہوتی ہے۔ فصاحت بیگم

جو ہیروین کی حاملہ ہیں۔ انھیں بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال کا شوق ہے۔ ان الفاظ کے بے عمل اور غلط استعمال سے فضل الرحمن نے مزاح پیدا کیا ہے۔

نصاحت بیگم: ہمارے ملک میں ایک زبوں اور موزوں رسم یہ پڑ گئی ہے کہ سرپرست لڑکی کی مرضی کے بغیر نسبت بٹہرا دیتے ہیں جس کے سبب سے میاں بیوی کی سناری زندگی خراب ہو جاتی ہے۔

نواب صاحب: ٹھیک ہے۔

نصاحت بیگم: گھر ملیو زندگی کا تمام عیش ملے نہ ہو جاتا ہے۔ ایک دوسرے سے ہمدردی نہیں ہوتی۔ اور مصیبت میں کوئی نمونہ و مرہم خوار نہیں رہتا۔

آخر میں تمام کرداروں کا تعادم ہوتا ہے۔ انجام بخیر ہوتا ہے۔ متذکرہ بالا ڈراموں کا ترجمہ انھوں نے بہت خوبی سے کیا۔ چنانچہ ڈاکٹر محمد حسن لکھتے ہیں:

”فضل الرحمن بھی ہمارے بڑے ڈرامہ نویس ہیں۔ لیکن انھوں نے

اپنی قلم زیادہ تر مغربی ڈراموں کے ترجموں کی طرف صرف کی ہے

یہ صیح ہے کہ انھوں نے یہ ترجمے بڑی آن بان سے کیے ہیں۔

اور مغربی ڈراموں کو ہندوستان کے اسٹیج پر بھی اجنبی معلوم ہونے نہ دیا

.....
لیکن انھیں زیادہ سنجیدگی کے ساتھ اور سچٹل ڈراموں کی

طرف متوجہ ہونا چاہیے۔“

لہ ڈاکٹر محمد حسن ”آج کل“ ڈرامہ نمبر جنوری ۱۹۵۹ء مشمولہ اردو ڈرامہ

روایت اور تجزیہ۔ ڈاکٹر عطیہ نشاط ص: ۲۲۱

فضل الرحمن کے ڈراموں میں ہمیں لطیف طنز بھی ملتا ہے۔ مثلاً
 شبیر خان : جو شکس (شخص) سوچنے کا عادی ہے وہ کچھ نہ
 کچھ ذاتی رائے ضرور رکھتا ہے۔

(ص : ۷۶)

وہ اپنے ترجمہ شدہ ڈراموں میں بھی دو ایک کردار ضرور ایسے شامل کر لیتے
 ہیں جن کی زبان حیدر آبادی ہو۔

فضل الرحمن حیدر آبادی ہی کے نہیں بلکہ اردو کے بہت اہم ڈرامہ نگاروں
 میں شمار کئے جاتے ہیں۔ ڈیڑھ کنٹرولر سہرتے کے بعد اپنی مصروفیات کی بناء پر
 وہ ڈرامے پر ترجمہ نہ کر سکے۔ وردہ بہت اچھے ریڈیائی ڈرامے ان کے قلم
 سے نکل سکتے تھے۔

مرزا عصمت اللہ بیگ

مرزا عصمت اللہ بیگ مرحوم حکیم خورداد ۱۳۰۶ھ کو دہلی میں پیدا ہوئے۔
 ان کے مجموعہ کلام "انوار تبسم" میں تاریخ پیدائش ۳۰ مارچ ۱۸۹۶ء درج ہے۔
 راقم الحروف نے ان کا پاسپورٹ دیکھا جس میں تاریخ پیدائش ۳۰ مارچ ۱۸۹۷ء
 درج ہے۔ اس طرح دونوں سنین میں ایک سال کا فرق ہے۔ "انوار تبسم"
 ان کے انتقال کے بعد ۱۹۵۶ء میں شائع کی گئی۔ اس لئے قیاس ہے کہ پاسپورٹ
 والی تاریخ ہی درست ہو سکتی ہے۔ کیونکہ مرحوم نے یہ تاریخ خود درج کی ہوگی۔
 مرزا عصمت اللہ بیگ کے والد کا نام مرزا اسد اللہ بیگ تھا۔ جو مشہور
 مزاح نگار مرزا فرحت اللہ بیگ کے حقیقی چچا تھے۔

مرزا عصمت اللہ بیگ کی ابتدائی تعلیم بھوپال میں ہوئی۔ سترہ برس کی
 عمر میں وہ حیدرآباد آ گئے۔ چار درگھاٹ ہائی اسکول سے میٹرک پاس کیا۔ اس
 کے بعد تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔

حکومت تعمیرات حیدرآباد میں وہ بحیثیت اور سیر ملازم ہوئے۔ سر اسر اسر
 سابق ناظم تعلیمات حیدرآباد دکن نے انہیں بلاک سازی کا کام سیکھنے کے لئے
 کلکتہ بھیجا۔ واپسی پر دارالطبع جامعہ عثمانیہ کے صیغہ بلاک سازی میں ترقی کے
 ساتھ مامور کئے گئے۔

بھوپال میں آغا حسین احمد بیگ کی صاحبزادی سے شادی کی من سے پانچ لڑکے اور دو لڑکیاں ہوئیں۔ ۱۹۵۲ء میں وظیفہ پر علیحدہ ہوئے۔ عربی اور فارسی پر کافی عبور تھا۔ وہ بطور مزاح نگار کافی مشہور ہوئے۔ ان کی نظم اور نثر پر مزاح کا رنگ غالب تھا۔ ان کا تخلص عصمت تھا۔

۱۹۴۲ء میں انہوں نے ایک ماہ نامہ ”حیرت“ نکالا جو فوجیوں کی دلچسپی کے لئے ان کی ادارت میں چار برس تک شائع ہوتا رہا۔ اس کے علاوہ ایک مزاحیہ رسالہ ”تماشا“ بھی آخری ایام زندگی میں نکالتے رہے۔ جو ان کے بعد ان کے لڑکے صیفۃ اللہ بیگ نے جاری رکھا۔

انہوں نے بچوں کے ادب پر کافی توجہ دی۔ ۲۰ اکتوبر ۱۹۵۴ء کو ان کا انتقال ہو گیا۔

مرحوم کی تصنیفات حسب ذیل ہیں۔

- | | |
|---------------------------------|----------------------|
| ۱۔ مولانا روم کی کہانیاں | ۶۔ ملا نصیر الدین |
| ۲۔ چچا سعید کی کہانیاں | ۷۔ دادا لال بھنگوڑ |
| ۳۔ آسمان کے بحید | ۸۔ راجہ بیرل |
| ۴۔ پرندوں کی دنیا حصہ اول و دوم | ۹۔ آسیب کی کہانیاں |
| ۵۔ ہمارا ہندوستان | ۱۰۔ گدھے کی عقل مندی |

”کاک ٹیل“ ان کی مزاحیہ نطوں کا مجموعہ ہے جو کافی مقبول ہوا۔

بعد از مرگ ان کے غیر مطبوعہ مزاحیہ کلام کا ایک اور مجموعہ ”الوارِ تبسم“ ۱۹۵۶ء میں

شائع کیا گیا۔ ایک کتاب ”رفیق کارواں“ ۱۹۴۳ء میں ادبیات اردو نے شائع کی۔ عصمت اللہ بیگ نے ایٹم اور ریڈیو کے ڈرامے بھی سمجھے عصمت اللہ بیگ کو تحریر پر عبور حاصل تھا۔ انہوں نے نثر و نظم میں یکساں کامیابی حاصل کی۔ ریڈیو ڈرامہ کے لئے بھی وہ ایسا موضوع چنتے جو سامعین کے لئے دلچسپی کا باعث ہو۔ وہ زندگی سے براہ راست مواد حاصل کرتے تھے۔ سماج کے نمایاں نشیب و فراز اور اقتصادی اونچ نیچ کی تصویریں ہمیں ان کے ڈراموں میں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں کلاسیکی رنگ غالب نظر آتا ہے۔ لیکن وہ ڈراموں میں جدید رجحانات سے متاثر نظر آتے ہیں۔

ڈرامہ ”دوا فروش“ جو ۱۹۴۶ء میں دکن ریڈیو سے نشر ہوا۔ ہمید وحمید ہے، عصمت اللہ بیگ نے کھلونے بیچنے والے اور ”دوا فروش“ کی اتنی سچی تصویریں پیش کی کہ یوں لگتا ہے جیسے انہوں نے ان لوگوں کے جملے ان کی بے خبری میں ریکارڈ کر لئے ہوں۔ مثلاً کھلونے بیچنے والے کا انداز ملاحظہ فرمائیے :

کھلونے فروش : ایک اچکنا پھد کتا بندر کا لے منہ کا، بندر لال منہ کا بندر افریقہ کا چنپازی، سستا لگا دیا ہے۔ خود بھی کھیلو بچوں کو بھی کھلاؤ ٹوٹ جائے تو چو لھے میں جلاؤ۔ جاپان کا مال سستا لگا دیا ہے۔

بدصوفاں : ادبیاں ! اس کے کیا دام ہیں

کھلونے فروش : مفت لگا دیا ہے مفت۔

اس طرح ”دوا فروش“ کا انداز کتنا حقیقت سے قریب ہے۔

دوا فروش : اب حاضرین۔ میں آپ کی خدمت میں وہ بے مثل دوا پیش کر رہا

ہوں جس کو دیکھ کر چین، مہاچین، جرمنی، ارمینی، جاپان، ترکستان اور امریکہ اور ہندوستان غرض سب کے لئے لرزہ برانداز اور انگشت بنداز ہیں اس دوا کا ادنیٰ اثر نہ یہ ہے کہ اگر مردے کے حلق میں ڈال دی جائے تو پہلی خوراک میں اس کے تمام شرمیریں بجلی دوڑ جائے گی۔ دوسری خوراک میں ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہو جائے گی۔ یہ شاعر کہتا ہے کہ :

اللہ لے زوقِ دشتِ نور دی کہ بعد مرگ : ہلتے ہیں خود بخود اندر کفن کے پاؤں اور تیسری خوراک میں تو یقیناً جانے کہ وہ کفن پھاڑ کر بھاگنا شروع کرے گا۔

یا پیر

دوستو : اشتہار بازوں کی زہریلی اور خطرناک دواؤں سے بچو۔ ڈاکٹر اور حکیموں کو فیس دے دے کہ اپنا رویہ تبدیل نہ کرو۔ اور بدیشی ادویات کا بائیکاٹ کرو۔۔۔۔۔ مسلمان بھائیوں کو ایمان کی قسم اور ہندو بھائیوں کو دھرم کی سوگند کھا کر کہتا ہوں کہ یہ دوا سر سے پاؤں تک دیشی ہے۔ موضوعاتی ڈراموں میں بھی اس کا خیال رکھتے تھے کہ مکالمے کرداروں سے مطابقت رکھتے ہوں۔ اپنے موضوعاتی ڈرامے ”نیشنل پلان لون“ میں ڈرامے کا کردار اشرفی جو سرمایہ دار اور کنبوس ہے۔ کہتا ہے :

اشرفی : داہ بی بی خوب رہی۔ میں کماؤں اور یہ اڈائیں۔ بھگوان جانے

اسے کب گیان آئے گی۔ مثل مشہور ہے کہ رجن جمع کیے پل پل اور شیطان

اٹھائے کھا۔ اب تو اس چنتا میں پڑا ہوا ہوں کہ کہیں یہ سپوت میری

پوری پونجی کا صفایا نہ کر ڈالیں، آنے دو راجہ کو یا نوکروں کو

شبہ سے دیکھنے کی فطرت ۔

اشرفی : مجھے تیرے سب گن معلوم ہیں ۔ دیکھ بجالا نہیں کرتا بلکہ کھڑے ہوئے میرا سامان نکلتا ہے ۔ دھن ٹٹولتا ہے ۔ اور ہڑپ کرنے کا موقع دیکھتا ہے ۔
ادھر آنکھ جھپکی اور مال یا روں کا ۔

عصمت کے ڈراموں میں یہیں طبقاتی اونچ نیچ کا بھی پتہ چلتا ہے ۔ اور یہ بھی کہ سماج میں طبقاتی درجہ بندی کس طرح کی ہوتی ۔ مثلاً ڈرامہ ”دوا فروش“ میں —
کھلنے فروش : اے میاں ! انگریزوں سے اس کی قیمت ایک روپیہ ، امیروں سے آٹھ آنے ، سرکاری ملازموں سے چار آنے ، طالب علموں سے دو آنے
اور تم جیسے بھولے بھالوں سے صرف ایک آنہ لی جاتی ہے ۔ چلو سنا لگا دیلے ...
عصمت بنیادی طور پر مزاح نگار و شاعر تھے ۔ اس لئے مزاح کا رنگ جگہ جگہ چمکتا ہے :

دوا فروش : اور تیسری خوراک میں تو یقین جانئے کہ وہ کفن پھاڑ کر بھاگنا شروع کر دیے گا ۔ پرنتو شرط اتنی ہے کہ مردے کا شہر یہ ٹھنڈا نہ ہونے پائے اور دم نکلنے کے ایک گھنٹہ اندر باہر پہلی خوراک حلق میں ڈال دی جائے
یہ دوا ذیابیطیس ، کھانسی ، نزلہ ، زکام ، درد سر ، درد دل ، درد جگر ، امراض چشم ، امراض دندان ، پلنگ ، ہیضہ ، کالابخار ، لال بخار ، گردن ٹوڑ بخار ، غرض یہ کہ جملہ امراض انسانی اور حیوانی ، جہانی اور روحانی کے لئے تیرے ہدف ، مہرب الجرب اور سرج تاثیر ہے ۔“

ڈرامہ ”شکنتلا“ میں شکار کے سین میں :

راجہ : ہیں ۔ یہ تیرے ہاتھ پاؤں کیوں ٹھنک گئے ؟
 مسخرہ : جی ہاں ۔ اس کے بعد آپ میری آنکھ میں انگلی بھونک کر یہ دریافت فرمائیگی
 کہ تمہاری آنکھوں سے آنسو کیوں ٹپک رہے ہیں ۔
 راجہ : اچی تو خاک بھی سمجھ میں نہیں آیا کہ اس سے تمہارا مطلب کیا ہے ؟ ذرا
 صاف صاف کہو ۔

مسخرہ : اچھا اس سے بھی صاف چاہتے ہیں تو اول آپ یہ بتا دیجئے کہ وہ سامنے
 دریا کے کنارے کنارے جو نرسل کے درخت کھڑے ہوئے تھے وہ خود بخود
 اڑے ہو کر پانی میں لیٹ گئے ہیں یا پانی کے بہاؤ سے قلا بازی کھل گئے ہیں
 راجہ : میرے خیال سے پانی کے زور نے انھیں کمزور کر دیا ہے ۔

مسخرہ : خدائے خوش رکھے آپ نے کیا بات کہی ہے ۔ بس سمجھ لو کہ اس طرح میرے
 ہاتھ اور ٹانگیں بھی آپ کی کرپا کی بدولت اور شکار کی سردہری سے
 لقمہ مار گئی ہیں ۔

وہ مکالموں کے درمیان اشعار کا جا بجا استعمال کرتے ہیں ۔ مثلاً ڈرامہ
 "دوا فروش" میں وہ دوا فروش کے منہ سے کئی اشعار کہلاتے ہیں مثلاً ۔

دوا فروش : دوستو ۔ مجھے اس حالت میں دیکھ کر معمولی منش نہ سمجھ لینا ۔
 میں خدا کے فضل سے ایک سمجھ پتی کا پتر ہوں ۔ پبلک سیرا کرنے کا شوق
 اور سیاحت کا ذوق ہے ۔ اس لئے اپنی یہ حالت بنا رکھی ہے ۔ شاعر کہتا ہے

شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

اور کہتا ہے کہ :

سو پشت سے ہے پیشہ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے
جا

دو افروش : اب اس کا رنگ کیا ہو گیا ؟
بدھو خاں : اب اس کا رنگ لال ہے ۔

دو افروش : سچ کہا ، لال ہو گیا ۔ یعنی مثل گلال ہو گیا ۔ شاعر کہتا ہے :
اچھا ہے سر انگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے ایک بوند لہو کی

اسی طرح ایک خوراک سے جسم میں شراب ارغوانی کی طرح سرخ خون دوڑنے
لگے گا ۔ شریہ کندن کی طرح چمکے لگے گا ۔ اور چہرہ چقندر کی طرح لال
ہو جائے گا ۔۔۔ شاعر کہتا ہے کہ :

لال نہ ہو گیا غصہ سے نہ کھانا کھایا

دیکھا مرزا نے جو پلکے ہیں چقندر خالی

اور کہتا ہے کہ :

سرخ پا جامہ نہیں پہنتا ہے اس سفاک نے

سر پہ چڑھنے کو چڑھا خونِ شہیداں تا کر

وہ کرداروں کے اعتبار سے ہندی الفاظ بھی شامل کر لیتے ہیں ۔ لیکن ان کی ہندی
معلومات بہت زیادہ نہیں معلوم ہوتیں ۔ اس لئے عقل کی جگہ بجائے تہہ صمی کے گیان

استعمال کرتے ہیں۔ معاملہ دار کے لئے ”بدی مان“ سمجھتے ہیں۔ ایک ہی جملے میں فارسی تراکیب کے درمیان ہندی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ دو افروش ایک طرف ہندی کے جملے کہتا ہے دوسری طرف اردو کے سقیل اشعار استعمال کرتا ہے جو سڑک چھاپ دو افروش کے معیار سے کافی بلند معلوم ہوتے ہیں۔

عصمت ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ریڈیائی تکنک کے اشارے بھی نہیں ملتے۔ وہ ریڈیائی تکنک کے مد نظر ڈرامہ نہیں سمجھتے۔ اس لئے ڈرامے کی پیشکش کی ذمہ داری پروڈیوسر کے سر جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ اس دور میں صاحب طرز ادیبوں سے فرمائش کر کے مقررہ مدت میں ڈرامے سکھوائے جاتے تھے۔ اور پروڈیوسر اس پر اصرار بھی نہیں کرتے تھے کہ خود ڈرامہ نگار تکنک کا خیال رکھے۔

شجاع احمد قائد

سید شجاع احمد قائد نے ۲۱ جون ۱۹۱۹ء کی صبح صوبہ اودھ کی مردم خیز سرزمین بلگرام کے ایک زمین دار سید علی احمد کے گھر میں آنکھ کھولی۔ لیکن ڈاکٹر حفیظ قتیل سمجھتے ہیں :

۱۔

"شجاع احمد قائد صاحب جنوری ۱۹۱۹ء میں یورپی میں پیدا ہوئے۔ دونوں بیانات میں سنہ مشترک ہے۔ اس لئے مہینوں کا اختلاف درگزر ہے۔ کم سنی میں ہی والد کا انتقال ہو گیا۔

تعلیم، تربیت ماں کی نگرانی میں ہوئی۔ مالی مسائل و مشکلات ذرائع وسائل کی کمی کی وجہ سے باضابطہ تعلیم حاصل نہیں کر پائے۔ فارسی میں ہنسی فضل، اردو میں ادیب فاضل اور عربی میں مولوی فاضل کیا۔ لاہور سے انٹرمیڈیٹ پاس کیا۔ ہندی اور سنسکرت بھی سیکھی۔ ٹیوشن پڑھانے کے ساتھ ساتھ مختلف اخبارات میں بحیثیت مترجم اور کالم نویس کام کرتے رہے۔

۱۹۳۸ء میں نشری دنیا میں داخل ہوئے۔ یہاں ان کی صلاحیتیں کھل کر سامنے آئیں۔ کامیاب مقرر اور اداکار ثابت ہوئے۔ موسیقی کے پروگراموں میں بھی حصہ لیتے۔ موسیقی سے خاص دلچسپی تھی۔ چنانچہ غنائیہ فیچر کی مصنفین خود بناتے تھے۔

۲۔ تعارف "سیاہ آئینہ" ص : ۷

۳۔ ڈاکٹر حفیظ قتیل، راہ روا اور کارواں ص : ۶۰

ریڈیو کے لئے بہت کچھ سمجھا لیکن ڈرامہ نگاری اور فحش سمجھنے میں انہیں کامیابی نصیب ہوئی۔ یکم جنوری ۱۹۳۸ء کو ان کی شادی سید علی تحصیل دار کی چھوٹی لڑکی سرور فاطمہ سے ہوئی جو میر حسن کی ہمیشہ بھی تھیں۔ میر حسن کا شمار جامعہ عثمانیہ کے ہونہار سپوتوں میں ہوتا ہے۔ ان دنوں میر حسن بھی ریڈیو ہی سے وابستہ تھے۔

شجاع احمد کو مایوسوں اور ناکامیوں نے انتہا پسند بنا دیا تھا۔
ڈاکٹر حفیظ تغلیں لکھتے ہیں :

”خلیفہ عبدالحکیم سابق صدر شیعہ فلسفہ جامعہ عثمانیہ کا اثر ان کی انتہا پسندیوں کو حد اعتدال پر لانے کا باعث ہوا۔ وہ اپنے فرصت کے لمحے اکثر خلیفہ عبدالحکیم اور قائد ملت مرحوم کے مکان پر گزرتے۔ ان کی بے پناہ صلاحیتوں سے متاثر ہو کر قائد ملت بہادر یار جنگ نے انہیں قائد نسل نو“ کا خطاب مرحمت فرمایا تھا جو ان کے نام کا جزو بن گیا ہے۔

شجاع احمد قائد نے تقریباً دیرپھ ہزار فیچرس اور ڈراموں میں صداکاری کی۔ ایک ہزار سے زیادہ نیم ڈرامے اور ادبی پروگرام ڈرامکٹ اور پروڈیوس کے۔ ان کا پہلا ڈرامہ ~~.....~~، نشر گاہ حیدرآباد سے ”ادنیٰ دکان“ کے عنوان سے نشر ہوا۔ بچوں کے لئے پہلا ڈرامہ ”چھو منتر کا دھماکہ“ ۱۹۳۹ء میں اسی نشر گاہ سے پیش کیا گیا۔ شجاع احمد قائد نے بچوں کے لئے بھی کئی کہانیاں اور ڈرامے سمجھے۔ یہ ڈرامے بچوں کے اولین ریڈیو ڈراموں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ وہ عالمگیر امن و اخوت کے دلدادہ تھے۔ انہوں نے ایم۔ این۔ رائے کی کتاب ”ہٹلر کیل

رول آف اسلام“ کا ترجمہ بھی کیا تھا۔ اس ترجمہ کے علاوہ نشری تقریریں، نشری
 ڈرامے، مضامین، بچوں کی نفسیات کے مسودے انہوں نے لاہور کے کسی پبلشر کو دی
 تھیں۔ ان کے بارے میں کچھ نہیں معلوم کہ وہ شائع ہوئیں یا نہیں۔
 قائد شاعر بھی تھے لیکن اپنے استاد طباطبائی کے انتقال کے بعد شعر گوئی ترک
 کر دی۔ انہوں نے بچوں کے لئے حسب ذیل کتابیں لکھیں۔

۱۔ کشمش ثانی	۱۹۴۱ء	۹۔ دسترخوان	-
۲۔ رابن سن کرو سو	۱۹۴۱ء	۱۰۔ کپڑے	۱۹۴۳ء
۳۔ سڑپ سڑپ سیونیاں	۱۹۴۲ء	۱۱۔ پڑوس	۱۹۴۳ء
۴۔ عید	۱۹۴۲ء	۱۲۔ چھتری فوج	-
۵۔ باتیں	۱۹۴۳ء	۱۳۔ جنگ کے بعد کیا ہوگا	۱۹۴۳ء
۶۔ کھٹی مٹھی بتیاں	۱۹۴۳ء	۱۴۔ سادہ زندگی	۱۹۴۳ء
۷۔ چھو منتر کا دھکا	۱۹۴۳ء	۱۵۔ زمین گول ہے	-
۸۔ سمندری جہاز	۱۹۴۳ء	۱۶۔ ہونہار	-

— ۱۷۔ لاڈلا اکبر ۱۹۴۳ء

ان کتابوں میں ۱۹۴۱ء میں ”کشمش ثانی“ اور ۱۹۴۳ء میں ”باتیں“ ادارہ
 ادبیات اردو سے شائع ہوئیں۔

”ہونہار“ انجمن ترقی اردو شاخ حیدرآباد سے اور بقیہ کتابیں عید الحق
 اکیڈمی سے شائع ہوئیں۔ طنز نگاری میں وہ رشید احمد صدیقی سے متاثر تھے۔
 شجاع احمد قاضی لڑکی افشاں جمیں آل انڈیا ریڈیو البتہ ہے۔

۱۹۶۸ء کو حیدرآباد میں بحارِ صنفِ قلب ان کا انتقال ہوا۔ اور اسی

شام دائرہ میزوں میں تدفین عمل میں آئی۔

ان کے نشری ڈراموں کا مجموعہ ”سیاہ آئسو“ ۱۹۷۹ء میں آندھرا پردیش اُردو

اکیڈمی کے مالی تعاون سے شائع کیا گیا۔ جسے افشاں جبین نے ترتیب دیا۔

شجاع احمد قائد نے آزادی سے قبل ڈرامہ نگاری کا آغاز کیا تھا۔ ۱۹۳۸ء

سے وہ ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھنے لگے۔ اس دور میں اُردو ادب میں ایک طرف تو

رومانی رجحانات نئے دوسری طرف حقیقت پسندی کی طرف بھی توجہ کی جا رہی تھی۔

تقریبی پندرہ تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء سے ہی ہو چکا تھا۔ حیدرآباد کے ادیبوں نے اس

کے اثرات قبول کئے۔ لیکن حیدرآباد میں جاگیر دارانہ نظام کی جڑیں مضبوط تھیں۔

اس لئے عسقیہ ادب کو ہی یہاں قبولیت کی سند حاصل تھی۔

شجاع احمد قائد کے اکثر ڈراموں کا موضوع ہمیں رومانی ہی ملتا ہے۔ لیکن

اس میں عصرِ حاضر کے واضح رجحانات بھی ملتے ہیں۔ ان ڈراموں کو چونکہ ریڈیو کی ضرورت

کے پیش نظر تھا لہذا اس لئے تفریح کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔

”جب آنکھیں چاہتی ہیں“ یہ بھی خوب تفریحی ڈرامے ہیں۔ اول الذکر

ڈرامہ میں حنا (جسے ڈرامہ نگار نے شہخ عورت غیر شادی شدہ لکھا ہے) شادی

کی تامل نہیں ہوتی۔

رعنا: مطلب یہ کہ مرغ کی ایک ٹانگ بن کر ہی جینا چاہتی ہو۔ یعنی

ناشادی تمہارا مقصدِ حیات ہے۔

حنا: (طنزیہ منہی) ”ناشادی“ میرے خیال میں شادی ناشادی ہے۔

اور ناشادی، شادی -

رعنا: کیسے؟

حنا: کبھی مجھوں میں گزر رہا ہے تمہارا۔

رعنا: ہاں

حنا: تو پھر یاد رکھ لو وہ جو کچھ ”سینے یا گلے سے لگائے بچتی بچاتی فدیہ دینا اداؤں میں ڈوبی اور صبر (اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے)

گنگنا رہی ہوں۔ شادی شدہ ہیں۔ اور جو سینہ تانے سیٹا پتی ہی تشریف لے جا رہی ہوں غیر شادی شدہ۔

لیکن رعنا اور عرشی کی کوشش سے حنا اور آدم شمی (جسے ڈرامہ نگار نے شوخ مرد غیر شادی شدہ سکھا) کی شادی ہو جاتی ہے۔

”یہ بھی خوب“ بھی خالص تفریحی ڈرامہ ہے۔ جس میں بدر، قمر اور ساعر مل کر ہیروئن کو تنگ کرتے ہیں۔ اور دوسری شادی کا ڈرامہ کرتے ہیں۔ ان کی اس شرارت میں ہیروئن کا شوہر شاہین بھی حصہ لیتا ہے۔ ڈرامہ کے اختتام پر پتہ چلتا ہے کہ دراصل بدر نے ہیروئن کی شرارت کا انتقام لیا ہے۔

”آرزو“ اور ”سیاہ آنسو“ ناکام محبت کی داستانیں ہیں۔ جن کے مرکزی کردار آخر میں خود کشی کر لیتے ہیں۔

”آرزو“ میں کشمیری ماحول پیش کیا گیا ہے جو بڑی حد تک کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں سے متاثر نظر آتا ہے۔ رسوئی کرشن چندر کے کشمیری افسانوں کی ہیروئن کی طرح ایک چرواہی ہے۔ جس کے کتے کا نام رسیا ہے اور کہانی کے ہیرو کا

نام بھی رسیا ہے۔ رسونٹی اور رسیا کی ملاقات محبت میں بدل جاتی ہے۔ لیکن ڈاکو رسونٹی اور رسیا کو ملنے نہیں دیتا۔ رسونٹی سے بچھڑ جانے کے بعد رسیا بھی خودکشی کر لیتا ہے۔ کوئٹہ چندر کے ہیرو کی طرح اس ڈرامے کا ہیرو بھی شہری ہے۔ بزدل ہے۔ اور اپنے دوست کو کہانی سنارہا ہے۔

”سیاہ آنسو“ میں ڈاکٹر مکمل روزی کی محبت میں چوٹ کھایا ہوا ہے۔ اور نرس آشا سریش سے چوٹ کھائی گئی ہے۔ دونوں ملتے ہیں۔ ڈاکٹر اور نرس میں بڑی بے تکلفی ہے۔ ڈاکٹر مکمل جو اچھا آرٹسٹ بھی ہے ایک ایسا انجکشن تیار کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے انسانی رنگت بدل جاتی ہے۔ روزی نے اسے بد صورت کہہ کر ٹھکرایا ہے۔ اس لئے وہ پلاسٹک سرجری اور انجکشن کے ذریعہ تمام بد صورت انسانوں کو خوب صورت بنانا چاہتا ہے۔ اور جب روزی کی ہم شکل سر لا اپنے شوہر کے علاج کے لئے ڈاکٹر مکمل سے ملتی ہے تو ڈاکٹر مکمل نفسیاتی کشمکش کا شکار ہو جاتا ہے اور سر لا کے شوہر راکیش کو زہر پلا انجکشن دے کر ختم کر دیتا ہے اور خود بلیڈ سے گلا کاٹ کر خودکشی کر لیتا ہے۔ اس نفسیاتی ڈرامے کا انجام شجاع احمد قائد نے المیہ کیا ہے۔ ڈاکٹر کی نفسیات سے فائدہ اٹھانے اور ڈرامے میں تضادم اور ٹکراؤ کی بجائے انھوں نے میدان سادھا انجام رکھ دیا۔

”کائناتی رقصہ“ ایک خوب صورت ڈرامہ ہے۔ اس میں فلسفیانہ رنگ غالب ہے۔ ماہ رو ایک آرٹسٹ ہے جو دو قسم کی تصویریں بناتی ہے۔

ماہ رو: میں تو اپنے ہر خریدار کی تصویریں بناتی ہوں

آواز: دل بہلانے کے لئے ؟

ماہرہ: تصویر کیا دل بہلا سکتی ہے۔ ایک مقصد ہے۔
آواز: کیا۔

ماہرہ: مطالعہ

آواز: ذہنی مطالعہ۔ خوب

ماہرہ: اسی لئے میں ہر ایک کی دو قسم کی تصویریں بناتی ہوں۔ ایک ظاہر کو پیش کرتی ہے۔ دوسری باطن کو۔

ڈرامہ بدی اور نیکی کی قوتوں کی کشمکش کو پیش کرتا ہے۔ لیکن اختتام پر ڈرامے کا معیار برقرار نہیں رہتا۔ شجاع احمد سارے ڈرامہ کو خوب تو بناتے ہیں لیکن آخر میں ماہرہ کا منگیتر شہریار چور کے روپ میں نکلتا ہے تو اختتام ڈرامہ کی فلسفیانہ فضاء سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ اس ڈرامے میں ہمیں طنزیہ اور ذومعنی فلسفیانہ جملے ملتے ہیں۔ مثلاً

ماہرہ: دائرہ کا ہر جزو مرکز بن کر اپنے اطراف ایک دائرہ بنا رہا ہے۔

رقاص: بالکل اسی طرح جس طرح پہلے بنا تھا۔

ماہرہ: ہاں مگر کتنی تیزی سے یہ عمل ہو رہا ہے، جدھر دیکھو مرکز اور دائرے دکھائی دیتے ہیں۔

رقاص: مگر سب کا اصل مرکز تو ایک ہی ہے۔

ماہرہ: ہاں مگر جو دائرے ادھر نکل گئے ہیں ان کے رنگ روپ میں تبدیلی پائی جا رہی ہے۔ وہ دیکھئے نور پیر نار کا شبہ ہو رہا ہے۔

رقاص: ظاہر نار ہو یا آب، خاک ہو یا باد۔ باطن ایک ہی ہے۔ دیکھ رہی ہو

اس کائناتی رقص اور کی کوشش کو۔ ہاں تم نے اپنا نظام شمسی بھی دیکھا ہے۔

(ص ۱۲۰)

ماہرہ: مرکز بے دائرہ

رقص: جی نہیں یاد ائمہ نقطہ کائنات کو بصارت نہیں بصیرت دیکھتی ہے (ص ۱۲۲)
آواز: لیکن ہم انسان کا مطالعہ کر چکے تھے۔ ہمیں اس کی بلندیاں اور پستیاں
سبھی معلوم تھیں۔ بلندیاں تو ختم ہو چکی تھیں۔ لہذا پستیوں سے کام لیتے
ہوئے ہم نے اس کے سامنے تین خیال پیش کر دیئے۔

۱۔ دنیا ایک بازار ہے۔ اور تم ایک تاجر

۲۔ دنیا ایک اسٹیج ہے اور تم ایک اکیٹر

۳۔ دنیا ایک درخت ہے اور تم ایک بندر

(ص ۱۳۱)

میا پھس

ماہرہ: (مسکراتے ہوئے) ایکٹنگ نہ کیجئے۔ لذت تو وہ ہوگی جس سے تمام حواس
پوری پوری طرح محفوظ ہوں۔ لیکن زندگی کا ماحول یہ ہے کہ لوہا چاندی
کی ایکٹنگ کر رہا ہے اور پیتل سونے کی۔ کانچ کے ٹکڑے ہیرے جواہرات کی۔
سراب سمندر کی۔ جہاں تک ان کی نمائش کا سوال ہے ٹھیک ہے لیکن جہاں
ان کے استعمال اور اثرات کا سوال پیدا ہوگا بات دوسری ہو جائے گی۔

(ص ۱۳۲)

آج کا شاعر اور ادیب رشتے ٹوٹنے کا گدہ کمر تلے ہے۔ تنہائی کا المیہ بیان
کرتا ہے۔ لیکن اس دور میں شجاع احمد قائد نے کہا تھا:

آواز : جس طرح یقین و اعتماد کی اعلیٰ قدریں ختم ہو جانے سے آسانی اور انسانی رشتے ٹوٹ چکے ہیں۔ اسی طرح اعلیٰ مادوں کے جگہ سے ہٹ جانے پر کرہ ارض اپنی کشش کھودے گا۔ اور یہ کرہ کسی دوسرے کسے سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جائے گا۔ (ص : ۱۳۶)

شجاع احمد قائد کی زبان سُستہ اور صاف ستھری ہے۔ حیدر آباد میں ریچ بس جانے کے بعد سچی یو۔ پی کا اثر موجود ہے۔ چنانچہ ”جب آنکھیں چار ہوتی ہیں“ کا نوکر گر جا بجائے حیدر آبادی زبان بولنے کے پوربی زبان بولتا ہے۔ جو شمالی ہند کے مضافات میں بولی جاتی ہے۔

شجاع احمد قائد یا محاورہ زبان سمجھتے ہیں۔ ہمیں کہیں کہیں ”ادبی کاشتکار“ جیسی خوب صورت اصطلاح بھی مل جاتی ہے۔ اشعار کا بر عمل استعمال بھی کرتے ہیں۔ اور ان میں خفیف سی رد و بدل کے ساتھ مزاح بھی پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً

ساغر ان تیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

اور جب کردار اعتراض کرتے ہیں تو وہ سمجھتے ہیں :

ساغر : مگر یہ تو نہ سمجھئے کہ شراب اور مستی کی رعایت سے ساغر کا لفظ کتنا ٹافٹ بیٹھا ہے۔ یہ اس خاکسار کی اصلاح ہے جناب۔

طنزان کے اسلوب کی خاص صفت ہے۔ مثلاً

رعنا : مگر حنا میرے خیال میں شادی کے بعد زندگی کا بوجھ تقسیم ہو جاتا ہے
کیوں کہ آج کل مرد اور عورت دونوں کماتے ہیں۔

حنا: لیکن حنا کے خیال میں ایسا گھر کیا بن جاتا ہے۔

رعنا: کیا

حنا: بے گھر والوں یا نوکروں کی جنت

رعنا: اور جہاں صرف ایک کما تہا ہے۔

حنا: دوزخ۔ جس کی آہنجوں میں تم نے بے چارے گر جا کو کفنایا

پھر شاعروں پر طنز کرتے ہوئے سمجھتے ہیں :

بدر: آج کل کے ماہرین کا کہنا ہے کہ شاعروں کا میک اپ کر دو۔ خود بخود شاعر بن جاؤ گے۔
(دونوں کی ہنسی)

قمر: کچھ ادبی کاشت کاروں کے نام اور ان کے کلام کے حافظ بھی بن جاتے ہو گئے
بدر: ہاں مگر اندھے

قمر: مگر کلام چھپتا بھی تو ہے۔

بدر: وہ قینچی چھاپ ہوتا ہے۔ یعنی رات کی تاریکی میں کسی کو نے میں بیٹھ کر
قینچی لے کر مختلف قسم کا تیغ درک کیا جاتا ہے۔

(ص ۶۶۔ ڈرامہ یہ بھی خوب)

”بھول اور کانٹے“ کے کردار سوہن کی زبانی طنز ملاحظہ فرمائیے :

سوہن : اور ذرا آپ ہی بتائیے پتاجی، ایسا پیاسا جس کی زبان ریگستان کی

طرح خشک ہو گئی ہو، سراب کو پیا کہ کیا کہے گا۔ میرا تو روزمرہ کا تجربہ

یہ ہے کہ پتاجی کہ مٹی کی پیاس ہوتی ہے تو الفاظ ملتے ہیں، سیرت کی

پیاس ہوتی ہے تو سیرت اور روح کی جستجو پر صرف جسم ملتا ہے“ (ص ۷۸)

”اور کائناتی رقاصہ“ میں

آواز: مشینی دنیا میں۔ ایک وہ دن آئے گا جس میں ہبہ گا۔ اور اس کی انگلی۔
یہ گن کہے گا۔ اور بڑی سے بڑی بات پوری ہو جائے گی۔

(کائناتی رقاصہ ص ۱۳۵)

انسانی ضمیر کے لئے ”وہ آواز کو پیش کرتے ہیں جو ایک ترقی یافتہ تکنک ہے۔
شجاع احمد قائد کے ڈراموں میں کرداروں کا تصادم اور کشمکش ملتی ہے۔

شجاع احمد قائد کے اکثر ڈراموں کا آغاز خود کلامی سے ہوتا ہے۔ اور پھر وہ
فلش بیک کی تکنک استعمال کرتے ہیں۔ ان کے بعض ریڈیائی ڈراموں میں نئی تقاض
ملتے ہیں۔ ممکن ہے کہ ڈرامے پہلے انھوں نے اسٹیج کے نقطہ نظر سے لکھے ہوں۔
مثلاً ”ڈرامہ“ ”پھول اور کانٹے“ میں فلش بیک میں ایک اور فلش بیک لایا گیا
ہے اور وہ یہ پھول گئے کہ جو کردار ماضی کا کوئی گزرا ہوا واقعہ سنا رہا ہو اور
فلش بیک اس واقعہ کے اظہار کے لئے استعمال کیا جا رہا ہو تو اس کردار کا وہاں
موجود رہنا اور واقعہ کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا ضروری ہوتا ہے۔

بعض ریڈیائی ڈراموں میں انھوں نے اسٹیج کے ڈراموں جیسے اشارے
دئیے ہیں۔ مثلاً ”پھول اور کانٹے“ میں سمجھتے ہیں:
”بوتل اٹھا کر پھینکنا چاہتا ہے“

(ص: ۹۸)

جھلا بوتل اٹھا کر پھینکنے کی حرکت کا علم ریڈیو پر کس طرح ہوتا ہے۔

ڈرامہ ”آئندہ“ میں سمجھتے ہیں :

(رسیا یہ سنتے ہی ہلستا ہوا فوراً سامنے آجاتا ہے)

(ص : ۹۵)

اس کا اظہار بھی ریڈیو پر ممکن نہیں ۔ کردار کے سامنے آنے کو بھی مکالمے کے ذریعہ ہی پیش کیا جانا چاہیئے ۔

ممکن ہے یہ اشارے اداکاروں کی سہولت کے لئے لکھے گئے ہوں ، کیوں کہ شجاع احمد قائد ایک تجربے کار ڈرامہ نگار ہی نہیں ایک اچھے صداکار بھی تھے ۔ اور نشر گاہ سے وابستہ تھے ۔ ان سے اس قسم کی غلطیوں کا احتمال کم ہے ۔

شجاع احمد قائد حیدرآبادی مصنفین میں خاص اہمیت کے حامل ہیں ۔

صاحبزادہ محمد علی خاں میکش

صاحبزادہ محمد علی خاں میکش حیدرآباد کے ان نوجوانوں میں سے تھے جنہوں نے اس سرزمین کا نام اُردو دنیا میں اونچا کیا۔ اگر نوجوانی میں ان کا انتقال نہ ہو گیا ہوتا تو ممکن تھا میکش بھی خدو دم جیسی شہرت پاتے۔ لیکن صرف ۳۲ برس کی عمر میں ان کا انتقال ہو گیا۔ میکش کی صحیح تاریخ ولادت کا پتہ نہیں چلتا۔ لیکن انتقال کے وقت ان کی عمر ۳۲ برس بتائی جاتی ہے اور تاریخ وفات ۱۳ فروری ۱۹۲۸ء ہے اس لئے قیاس اغلب ہے کہ ان کی سن پیدائش ۱۹۱۶ء رہی ہوگی۔

میکش کا تعلق جاگیردار گھرانے سے تھا۔ ان کے والد کا نام میر جہاندار علی خاں تھا۔ میکش نے سٹی کالج سے میٹرک کا امتحان پاس کیا لیکن انٹر میڈیٹ میں فیل ہو گئے۔ دولت کی اتنی فراوانی تھی کہ وہ کالج اپنی کار میں آیا کرتے تھے۔ زمانہ طالب علمی ہی سے انہیں شعر کہنے کا شوق تھا۔ جامعہ عثمانیہ کے قیام کے تھوڑے ہی عرصہ بعد جدید طرز میں شعر سمجھنے والے نوجوان شاعروں کی خاصی تعداد ہو گئی تھی۔ میکش بھی اسی حلقہ کے ممتاز فن کار تھے۔ بہت کم عرصے میں انہیں شہرت حاصل ہو گئی تھی۔ ماہ نامہ ”سب رس“ کے مدیر کی حیثیت سے انہوں نے علمی زندگی میں قدم رکھا۔ ڈاکٹر زور نے ادارہ ادبیات اُردو سے ایک ماہ نامہ ”سب رس“ نکلانے کا ارادہ کیا تھا۔ اس کا پہلا شمارہ ۱۹۳۸ء میں

شائع ہوا۔ اس کے پہلے مدیر میکش تھے۔ تین برس تک میکش اس رسالے کو مرتب کرتے رہے۔ لیکن جب رسالے سے مالی منفعت نہ کیا اخراجات کی پابجائی بھی ممکن نہ ہو سکی تو میکش نے محکمہ لاسلکی میں ملازمت اختیار کی اور "سب" کی ادارت سے مستعفی ہو گئے۔

میکش کے ساتھ حالات نے عجیب مذاق کیا۔ ایک طرف تو انہیں ترقی پسند خیالات کی ترجمانی کرنے والا ادیب سمجھا گیا۔ ملک کے عہدہ داروں نے ان کے کچھ ہوئے مضامین پر سخت باز پرس کرتے ہوئے انہیں نہ صرف ملازمت سے الگ کر دیا بلکہ ممنوع الخدمت ٹھہرایا۔ دوسری طرف ترقی پسند مصنفین کی انجمن نے انہیں رجعت پسند قرار دیا۔ ابراہیم جلیس سمجھتے ہیں کہ "میکش کا ایک ایک مصرعہ ترقی پسند شاعری میں اضافہ در اضافہ ہے لیکن چونکہ ترقی پسند مصنفین کی انجمن نے میکش کے بارے میں ایک حکم نامہ جاری کر دیا تھا کہ وہ رجعت پسند شاعر ہے اس لئے کہ وہ رجعت پسند تھا۔ ۱۹۲۶ میں مقامی انجمن ترقی پسند مصنفین میں جب چند خود غرض اور نام و نمود والے خواہش مند شاعروں نے جو ادیب تھے نہ ترقی پسند مگر کسی وجہ سے انجمن کے سربراہ آوردہ ارباب اقبال بنادیے گئے تھے یا خود ہی بن بیٹھے تھے انہوں نے رشک و حسد سے مجبور ہو کر میکش کو انجمن ترقی پسند مصنفین سے بھی خارج کر دیا۔ ممنوع الخدمت قرار دینے کے بعد میکش اخباروں میں بحیثیت اخبار نویس

۱۹۲۸ء
لے ابراہیم جلیس - ایک پیارا بچہ لکھا۔ مشمولہ سب رس حیدرآباد مارچ اپریل ص - ۳۹

کام کرنے لگے۔ اخبار "تاج" ہفتہ وار، روزنامہ حب وطن اور روزنامہ حمایت دکن کے لئے مضامین لکھتے رہے۔ ادارے لکھتے رہے۔ اور خود کو اس قدر خرچ کیا کہ تپ دق کا شکار ہو گئے۔ اسی بیماری سے ان کی جان بھی گئی۔

میکش میں بے پناہ صلاحیت تھی وہ اچھے شاعر ہی نہیں بہت اچھے مضمون نگار و مقرر بھی تھے۔ ریڈیو کی ملازمت کے دوران کبھی وقت مقررہ پر کوئی چیز وصول نہ ہوتی تو وہ قلم برداشتہ لکھ دیتے۔ فیچر سب کہ نظم یا ریڈیو کی ڈاک سنائی ہو۔ میکش ہر فن مولا تھے۔ بچوں کے پروگرام کے لئے تقریریں، فیچر، تمثیلیں، ڈرائے، خاکے سب کچھ لکھ ڈالتے۔ ظہیر الدین بابر کی نظم "ہاسو" جامعہ عثمانیہ میں ایسٹج کی گئی تو میکش نے مزدور کا رول کیا تھا۔ محمد سوم، بابر، خورشید علی، اور محمد علی خاں میکش نے لی کہ یہ نظم پہلے کورس بڑی عمدگی کے ساتھ سنائی تھی۔

میکش کے دو شعری مجموعے گریہ و تہنہ (۱۹۳۸) اور نوید (۱۹۴۵) شائع ہو چکے ہیں۔ نثری ڈراموں کا ایک مجموعہ "کاغذ کی ناؤ" ادارہ ادبیات اُردو، حیدرآباد دکن سے شائع ہوا۔ اسی کتاب میں "مجموعہ ہندوؤں کی جستجو" اُلٹی گنگا (مزاحیہ تمثیلوں کا مجموعہ) نٹوں کی وادی (غنائیوں کا مجموعہ) کنرل (کلام کا دوسرا مجموعہ) کی بھی فہرست ہے۔ ان تمام کتابوں کو زیر طبع و زیر ترتیب سمجھا گیا ہے۔ ان کے یہ مجموعے شائع نہ ہو سکے لیکن "کھوسے ہوؤں کی جستجو" سب رس میکش نمبر (شمارہ مارچ و اپریل ۱۹۴۸) میں شائع ہے۔ "کاغذ کی ناؤ" چھ ڈراموں کا مختصر سا مجموعہ ہے جس میں "کاغذ

کی ناؤ“ اور قیدی“ دو ایکٹ کے ڈرامے اور“ تماشاے اہلِ کرم“ ”منور“
 ”بھیک“ اور ”گناہ“ ایک ایکٹ کے ڈرامے ہیں۔ صاحبزادہ محمد علی خاں
 میکش نے ”پہلی بات“ کے عنوان سے ان ڈراموں کے بارے میں لکھا ہے
 ”غریبوں کی زندگی کے عکس ہیں۔ ان کے ذریعہ سے
 انسان دوستی کے احساسات کو جگانے کی کوشش کی گئی
 ہے جو ہر انسان کے دل میں ہے۔ ہر ڈرامہ تمثیلی
 کرداروں کو پیش کرتا ہے اور تمام تمثیلی کردار غریبوں
 کے مسائل حیات کی نمائندگی کرتے ہیں۔“

اس پیش لفظ سے اس بات کا صاف اظہار ہوتا ہے کہ اس دور کے دوسرے
 نوجوانوں کی طرح میکش بھی ترقی پسند تحریک سے بے حد متاثر تھے۔
 میر حسن نے ”یہ جبر آباد ہے“ کے عنوان سے ان ڈراموں کا
 تعارف اس انداز میں پیش کیا ہے جیسے ڈراموں کے نشر ہونے سے قبل
 انارنسر سمینٹری دیتا ہے۔ اسی انداز سے ہر ڈرامے سے قبل تعارف کروایا گیا۔
 ”کاغذ کی ناؤ“ کے ڈرامے میں ایک مجسمہ لائے ہوئے نوجوان کا ذہن
 نظر آتا ہے جو مروجہ سماجی اقدار کے خلاف آواز اٹھانے کی کوشش کر رہا ہے
 سماج کی ہر قدر کو وہ فرسودہ سمجھتا ہے اور اچانک ہی سب کچھ بدل دینا
 چاہتا ہے۔ ہر خرابی کے پیچھے اسے غیر متوازن طبقاتی نظام نظر آتا ہے۔

دوسرے ترقی پسند مصنفین کی طرح میکش نے بھی کچلے ہوئے طبقات کے افراد کو اپنے ڈراموں کا مرکزی کردار بنایا ہے۔

ڈراما "کافذ کی ناؤ" ایک حزن نید ہے۔ اس میں میکش کے کردار ملاح ہیں۔ سلمیٰ اور حبیب دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ سلمیٰ کی ماں حلیمہ ہی نے حبیب کی پرورش کی ہے کیوں کہ حبیب کے ماں باپ اور سلمیٰ کے باپ کا انتقال ہو چکا ہے۔ حبیب اور سلمیٰ کے ماں باپ نے ان دونوں کا رشتہ طے کر رکھا ہے۔ حلیمہ چاہتی ہے کہ حبیب ناؤ چلا یا کرے وہ غفور سے ایک پرانی ناؤ خرید کر اس کی مرمت کر کے اس قابل بناتی ہے کہ حبیب ناؤ چلا کر کچھ کمائے سکے۔ حبیب اور سلمیٰ کی شادی ہو جاتی ہے۔ حبیب ایک روز ناؤ چلا کر دریا کے پار چلا جاتا ہے۔ اور پھر دریا میں طوفان آجاتا ہے۔ دوسرے ملاح اسے منع کرتے ہیں لیکن حبیب نہیں رکنا اور یہ کہتا ہے کہ وہ دریا سے انتقام لے گا اور اپنی زندگی بچانے کے لئے سلمیٰ کو پریشان نہیں کرے گا۔ اور خود طوفان کی نذر ہو جاتا ہے۔

کہانی تین کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔ یہ تین کردار، حبیب، سلمیٰ اور حلیمہ کے ہیں۔ غفور اور اس کی بیوی معاون کردار ہیں۔ اس میں سب سے اہم کردار حلیمہ کا ہے۔ حلیمہ ایک مستقل مزاج زندگی سے پنجہ لڑانے والی سلیقہ شعار عورت ہے جو بیوہ اور بے سہارا ہے۔ لیکن وہ نہ صرف اپنی بیٹی سلمیٰ کی پرورش کرتی ہے بلکہ حبیب کی بھی پرورش کرتی ہے۔ وہ اپنی آمدنی سے بچت کر کے کپڑے بھی بنواتی ہے۔ دونوں کی شادی بھی کرتی ہے اور حبیب کے لئے

ایک ناؤ خریدتی ہے تاکہ وہ روزی کما سکے۔ حلیمہ ایک باکرہ دار عورت ہے جسے اپنے شوہر کے وعدے کا پاس ہے۔

دوسرا کرہ دار حبیب کا ہے جو ملاح کا بیٹا ہے۔ حبیب فرماں بردار ہے اسے اپنی ذمہ داریوں کا احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ حلیمہ دن بھر دھوپ میں مچھلیاں بیچ کر ان کی کفالت کر رہی ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ خود ایک ناؤ خریدے اور اپنی چھی حلیمہ کو مچھلیاں بیچنے نہ بھیجے۔ وہ سلمیٰ کے ساتھ خوش آمد زندگی کے خواب بھی دیکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے :

”ناؤ کے مالک تو ہو ہی جائیں گے لیکن جب چودھویں کی چاندنی چٹکے گی تو ہم بھی ناؤ میں سیر کے لئے نکلیں گے۔ ہمارا ناؤ بھی صنوبر کے سایوں کو چھوتی ہوئی ساحل سے دور ہو رہی ہوگی۔ قہقہے بھی لہروں میں حل ہوں گے۔ کیا قابل رشک منظر ہوگا وہ — ہاں ہر موج میں اس وقت انتقام سے زیادہ محبت کا جذبہ نظر آئے گا جیسے وہ کسی کو تباہ کر کے پشیمان ہے۔“

لیکن یہی حبیب دریا سے انتقام لینے کے لئے طلاطم میں ناؤ ڈال دیتا ہے۔ وہ یہ کہہ کر کہ ملاح دریا سے نہیں ڈرتا اور یہ سوچ کر کہ جب وہ کنارے پر کیا تھا تو دریا ساکن تھا اب دریا چاہتا ہے کہ وہ سلمیٰ کے پاس نہ جاسکے۔ دریا کے اترنے کا انتظار نہیں کرتا اور لقمہ اہل بن جاتا ہے۔ یہاں حبیب کا کرہ دار ایک جو شیلے، ناعاقبت اندیش اور احمقانہ حد تک جذباتی نوجوان کا ہو جاتا

ہے جو حالات کو سمجھ بغیر ایک طرح سے خود کشی کرتا ہے۔ اس کا کردار نہ انقلابی نوجوان کا ہے نہ سماج کو بدلنے کی اس میں آرزو ہے۔ بس ایک اندھا جوش ہے۔

سلمیٰ ایک سیدھی سادی معصوم لڑکی ہے۔ جو خواب دیکھتی ہے۔ گھر وندے بناتی ہے۔ کاغذ کی ناؤ ڈوبے پر پریشان ہو جاتی ہے۔ وہ چارٹنی رات میں ناؤ پر سیر کرنے کے خواب دیکھتی ہے۔ اسے موجوں میں انتقام کا نہیں محبت کا جذبہ نظر آتا ہے۔

اس ڈراما میں یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ ڈراما نگار یہاں قدرتِ فطرت کا جبر دکھانا چاہتا ہے یا کسی طبقے کا۔ کاغذ کی ناؤ میں ہمیں انسانیت سے زیادہ فطرت کا جبر نظر آتا ہے۔ اور حبیب کی جذباتیت کہ وہ ایک غیر دانش مند اتہ فیصلہ کرتا ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ وہ اچانک طوفان کا شکار ہو گیا ہو۔ وہ بس انتقام کے جذبے کے تحت نکل پڑتا ہے۔ سلمیٰ سے ملنے کا تصور بھی ویسا نہیں جیسا سنو، مینی ہیرو کا ہو یا رومیو جو لیٹ کا۔ صرف ایک رات کی تاخیر و جدائی برداشت نہ کر کے وہ ہمیشہ کے لئے اپنی چہیتی بیوی سے جدا ہو جاتا ہے اور اسے بھی فراق کے عذاب میں مصکیل دیتا ہے۔ اس لئے یہ ڈراما کمزور ہو جاتا ہے۔

غفور کا کردار بھی غیر فطری ہے۔ وہ ایک مجسم ہے لیکن بیڑی عمرہ زبان میں مکالمے بولتا ہے۔ اور غالب کے اشعار پڑھتا ہے۔ جلیہ ع گو ہاتھ میں جنش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے

میکش نے غفور اور اس کی بیوی کے کرداروں کے ذریعے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ میکش کے اس ڈرامے میں ایسے اشارے ملتے ہیں جو ایٹج ڈرامے کے لئے مناسب ہو سکتے ہیں نثری ڈرامے کے لئے نہیں۔ (جیسے ایک بوسیدہ گھر جس میں معمولی سامان نوہ خوانی کر رہا ہے) یا (آنگن میں مٹی کا چھوٹا سا چوبوتا، شام ہو چکی ہے، اندھیرا چھلتا ہے) ان اشاروں کا تعلق بصارت سے ہے سماعت سے نہیں۔

”قیدی“ بھی دو ایکٹ کا ڈراما ہے۔ اس میں جمال ایک ایسا قیدی ہے جسے ایک مال دار شخص منعم نے اپنی بوالہ بیوی کی بھینٹ چڑھا دیا ہے۔ میکش قید خانوں کے خلاف احتجاج کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ سرنا یہ دار طبقہ کا فلم دکھانا چاہتے ہیں جو اپنی خواہشات کی عدم تکمیل پر کسی بھی مفلس کی زندگی تباہ کر سکتا ہے۔ جمال کا مقصود یہ ہے کہ اس نے زینب سے شادی کی ہے۔ اور منعم، زینب سے شادی کرنے کا خواہش مند تھا۔ چنانچہ وہ اپنی شکست کا بدلہ اس طرح لیتا ہے کہ جمال کو جیل بھیجوا دیتا ہے۔ چنانچہ زینب کا چوڑا بیٹا اور زینب بے سہارا ہو جاتے ہیں۔ پھر ان کا بچہ مر جاتا ہے اور پھر زینب بھی مر جاتی ہے۔ جمال جب جیل سے رہا ہوتا ہے تو سب کچھ ختم ہو گیا ہوتا ہے۔ وہ دوبارہ پھر جیل میں آ جاتا ہے۔

اس میں بھی وہی آگ بھڑکتی نظر آتی ہے جو اس دور کی ترقی پسند موضوع بن گئی تھی۔ منصور کی زبانی میکش نے انقلاب کی باتیں

منصور: وہ زمانہ قریب ہے۔ جب تمہارے مخلوں پر غریبوں کی
 جھوٹیاں بنائی جائیں گی۔ غریبوں کا انتقام بڑا سخت ہوتا ہے

منعم!

منعم: (قبضہ لگاتے ہوئے) کیا بیوی سے لڑ کر آئے ہو۔

منصور: یہ مذاق کا وقت نہیں ہے۔ وہ زمانہ قریب آ رہا ہے جب ایک
 نیا قانون چلے گا جس کی زد میں سب سے پہلے تم آؤ گے۔

منعم: میں آؤں گا (قبضہ)

منصور: ہاں تم آؤ گے۔ تمہارا سب سے بڑا جرم تمہاری دولت ہوگی۔
 اس انقلاب کا خواب دیکھنے کے علاوہ میکش گناہ گار کی تائید کرتے نظر
 آتے ہیں اور میر حسن نے اس کی تائید اس طرح کی کہ صحیح عقل آدمی جرم کرتا
 ہے تو اس کے لئے سماج اور قانون اسے ایسا کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔

یہ اس دور کی فیشن پرستی تھی جب سرمایہ دار کو برائیوں کی جڑ سمجھا
 جاتا تھا اور کمزور طبقے کے کرداروں کی برائیاں بھی مجبوریاں کہلاتی ہیں۔

البتہ میکش نے اس ڈرامے کی ٹیکنک میں تنوع سے کام لیا ہے۔
 ڈرامے کے کینوس پر ایک ایک کردار ابھرتا ہے اور پورے تاثر کے ساتھ مکمل
 ہوتا ہے۔ پہلے منظر میں زینب اور سنترنی کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ
 زینب کا شوہر جمال قیدی ہے اور اس کا بیٹا آخری سانسیں گن رہا ہے۔

دوسرے سین میں قید خانے کا اندرونی حصہ ہے جمال اور قیدی کی
 گفتگو ہے۔ تیسرے سین میں زینب کی خود کشی اور ایک فقیر کی آمد ہے جو

نیا کی بے ثباتی کا ذکر کر کے قدرت کے جبر اور انسان کی عبوری پر تہقیر لگاتا ہے۔ منعم اور منصور کی گفتگو سے اندازہ ہوتا ہے کہ جمال قیدی کیوں بنا۔ جمال رہا ہو کر آتا ہے تو اسے ایک کردار رامو سے پتہ چلتا ہے کہ زینب پاگل ہو گئی اور اس کا بیٹا مر گیا۔

آخری سین میں جمال پھر سے جیل میں چلا جاتا ہے۔ جہاں دولتِ غربت باجرم و مصومیت کا کوئی سوال نہیں۔ جہاں مکاری ہے نا پریشانی! اور ان ساری کڑیوں کو جوڑنے پر کہانی بنتی ہے۔ تصویروں کے ٹکڑے بڑی عمدگی سے جوڑے گئے ہیں۔ اس میں جمال اور زینب ایک ہمراہ دار کردار منعم کے ظلم کا شکار ہیں۔ جمال کے کردار میں ہمیں کوئی مثبت قدر نہیں ملتی۔ وہ چپ چاپ سازش کا شکار ہو جاتا ہے اور کوئی احتجاج نہیں کرتا اپنی بیوی اور بچے کی موت پر بھی اس میں انتقام کا جذبہ نہیں ابھرتا۔ اس کے برخلاف وہ جیل کی چار دیواری میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ منعم اپنی سازش میں کامیاب ہے۔ منصور بھی صرف انقلاب کی آد سے ڈراتا ہے۔ یہ ڈراما ایک بھیانک خواب کی طرح ہے جس میں نہ انقلاب کا واضح تصور ہے نہ کوئی حل! حالات کے جبر سے گھبرا کر جیل خانوں میں عاجز و ڈھونڈنا کوئی مثبت قدر نہیں ہے۔

”تنہائے اہلِ کرم“ میں بھی طبقاتی فرق کی کشمکش ہے۔ ظفر ایک بیرسٹر ہے اور وہ گھر کی خادمہ نرگس سے پیار کرتا ہے۔ فرید اسی گھر کا ملازم ہے جو ظفر کی بہن جمیلہ سے پیار کرتا ہے۔ ظفر نرگس کو اپنا لیتا ہے لیکن فرید

اپنی غربت اور معمولی حیثیت کی وجہ سے جمیلہ کو اپنا نہیں سمجھتا۔
یہ ڈراما ایسے نام نہاد ترقی پسندوں پر بھرپور طنز ہے جو اپنے لئے
ایک طرح سے سوچتے ہیں اور دوسرے کے لئے کچھ اور طرح سے۔ مثلاً ظفر
نرگس سے شادی کرنے کی وجہ یہ بتاتا ہے کہ :

ظفر: غربت کے دل سے احساسِ پستی اور امارت کے دل سے غرورِ برتری
نکل جائے تو ایک ایسی سطح تیار ہوگی جہاں مخلوق کے مینار و گنبد
اور جھونپڑیوں کے خار و خس میں ایک ہی بلندی ہوتی ہے۔ یہاں
قیمتی لباس کی چمک اور پھٹے ہوئے کپڑوں کے بیوند میں کوئی فرق
نہیں ہوتا۔ جہاں مرغین غذاؤں اور جوار کی روٹی کے سوکھے ٹکڑوں
میں ایک ہی مزا آتا ہے۔ دلوں کی ملانے کی ضرورت ہے۔

جمیلہ: اچھا تو آپ بھی اسی خبط میں مبتلا ہیں جس کو "فیشن" سمجھ
کہ نوجوانوں نے اختیار کر رکھا ہے۔

ظفر: تم خبط سمجھ رہی ہو۔ میں تصورات کو کدال اور ہل پر بچانا نہیں
چاہتا۔ میں پرچم انقلاب لئے ہوئے جہنم کے شراروں کو دعوت
آتش زدگی دینا نہیں چاہتا۔ میں یہ بھی نہیں کہتا کہ دنیا کے سارے
امتیازات کا مٹا دینا ممکن ہے۔ بلکہ میں ایک احساسِ چاہتا ہوں
جو انسان سے درندگی چھین لے۔ وہ سمجھنے لگے کہ دنیا کا ہر انسان
اس جیسا ہی انسان ہے۔

لیکن یہی ظفر، فرید کی جمیلہ سے شادی کرنے کی خواہش پر مشتعل ہو جاتا ہے۔

اور ایسے پانچ کا نوٹ دے کر نوکری سے نکال دیتا ہے۔ میکش نے بڑی خوب صورتی سے یہ بات بتائی کہ کچھ لوگوں نے اپنی خواہشوں کی تکمیل اور مطلب براری کے لئے ترقی پسندی کے بطور حربہ استعمال کیا تھا۔ درحقیقت ان کا ترقی پسندی سے دُور کا واسطہ بھی نہیں۔

”مندر“ میں تمثیلی کردار ہیں۔ زنگار ایک چار ہے۔ جسے بھاری بے رام مندر میں آنے نہیں دیتا۔ بے رام کے کہنے پر پرکاش، دولت راج اور گھنٹام زنگار کو پیٹتے ہیں۔ بعد میں بے رام ان سب کو مندر نہیں آنے دیتا۔ کیوں کہ انہوں نے اچھوت کو چھو لیا ہے۔ وہ سب ناراض ہو کر بھاری کو مارتے ہیں اور اس سے زبردستی کنبی چھین کر مندر جاتے ہیں۔ بے رام زنگار کے ہاتھ کا پانی پیتا ہے۔ اور گھنٹام اس پر یہ کہہ کر مندر کے دروازے بند کر دیتا ہے کہ اس نے معمولی چار کے ہاتھ سے پانی پیا ہے۔

یہ ڈراما چھوت چھات اور مذہبی ٹھیکہ داروں کے خلاف ایک بھرپور طنز ہے۔ میکش یہ بتاتے ہیں کہ طاقت کے آگے مذہبی ٹھیکہ دار بھی جھک جاتے ہیں۔ ان کا زور صرف کمزوروں پر چلتا ہے۔ اس دُور میں کمرشن چندر نے بھیروں کا مندر لمیٹڈ، پرانے خدا اور جھگو ان کی آمد جیسی طنزیہ کہانیاں لکھی تھیں اور مذہب پر بھرپور طنز کیا تھا۔ میکش کا ڈراما اسی سے متاثر نظر آتا ہے۔ میکش ترقی پسند شاعروں اور افسانہ نگاروں سے بے حد متاثر تھے۔ ان کی شاعری میں بھی اس کا پتہ نظر آتا ہے اور نثر میں بھی۔

”بھیک“ ایک اندھی بھکارن کی کہانی ہے جسے سب دھتکار دیتے

ہیں اور ایک اندھا بھکاری اسے سہارا دیتا ہے۔ دونوں ساتھ رہتے لگتے ہیں۔ غریب غریب کا سہارا بنتا ہے۔

”گناہ“ تھانی نذر الاسلام کی نظم ”گناہ“ سے متاثر ہو کر لکھا گیا ڈراما ہے۔ جس میں انھوں نے لکھا تھا کہ ان طوائفوں کا باپ شاید ہمارا ہی کوئی ماموں چچا ہو۔ ڈراما سے قبل پوری نظم شالی کی گئی ہے۔ اور کہانی بھی یہی ہے کہ کہانی کے مرکزی کردار لطیف سے اس کی چچا زاد بہن خورشید منسوب ہے۔ لیکن متین شکیلہ سے شادی کرنا چاہتا ہے جو طوائف حسینہ کی لڑکی ہے۔ اس بات پر سارے کرداروں میں تصادم ہوتا ہے۔ ایک کشمکش ہوتی ہے۔ پھر نقطہ عروج پر پتہ چلتا ہے کہ شکیلہ بھی اس کے چچا یعنی متین کے والد کی اولاد ہے۔

اس دور میں طوائف کو مرکزی کردار کی حیثیت دے کر کہانیاں لکھنے کا عام رجحان تھا۔ طوائف جاگیردارانہ نظام کی دین تھی۔ اور جاگیردارانہ نظام سے نفرت نے طوائف کو مرکزی حیثیت دے دی تھی۔ ”گناہ“ کی طوائف حسینہ ایک مجبور عورت ہے جسے حالات نے کوٹھے پر پہنچا دیا ہے۔ یہ طوائف بڑی پاک باز خاتون ہے جس کی زندگی میں صرف ایک ہی مرد آتا ہے اور وہ اسی کی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس مرد کی نشانی شکیلہ ہے۔ وہ مرد جو حسینہ کی زندگی میں آیا وہ لطیف کے چچا ہیں۔ اور شکیلہ لطیف کی چچا زاد بہن ہے۔ حسینہ کے پاس لطیف کے چچا کے پاس خطوط اور کئی تصویریں ہیں۔ ایک تصویر میں وہ شکیلہ کو گود

میں لے کھڑے ہیں۔ ایک خط میں وہ یہ بھی لکھ جاتے ہیں کہ وہ شکیدہ کی شادی لطیف سے کریں گے۔ اب اعتراض کرنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی اس لئے رخصت (لطیف کی ماں) اور متین (لطیف کا چچا زاد بھائی) لطیف کی بات مان لیتے ہیں۔

لیکن ہر طوائف خریف عورت نہیں ہوتی۔ حالات کے جبر نے اگر کسی عورت کو طوائف بننے پر مجبور کیا ہے تو وہی حالات اسے گناہ کی زندگی گزارنے پر بھی مجبور کرتے ہیں۔ لیکن ایسی کہانیوں کی طوائفیں اکثر پاک باز عورتیں ہوتی ہیں۔ گناہ کے بارے میں میکش نے طویل بحث کی ہے وہ گناہ کو انسان کی مجبوری سمجھتے ہیں۔ لیکن گناہ کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ انسان اسے "لذت" کی خاطر کرتا ہے۔ ہر گناہ کے پیچھے کوئی مجبوری نہیں ہوتی۔ اکثر تسکینِ نفس بھی کار فرما ہوتی ہے۔

اس ڈرامے میں کئی تشنہ پہلو ہیں۔ لطیف کی ملاقات شکیدہ سے کیسے اور کب ہوئی؟ لطیف کو ٹھٹھوں پر کیسے پہنچا؟ اس کا کوئی اشارہ اس ڈرامے میں نہیں ملتا۔ حسینہ کے ماضی کی کہانی بہت طویل مکالموں کی صورت میں ہے۔ طویل مکالمے ریڈیو ڈرامے کے لئے قطعی غیر موزوں ہوتے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے اگر ان ڈراموں کی موضوعاتی درجہ بندی کی جائے

تو ان پر وہ ترقی پسند موضوعات کی چھاپ ہے جو اس دور کے نوجوانوں نے اس تحریک سے متاثر ہو کر اپنائے تھے۔ لیکن فنی اعتبار سے نظر ڈالی جائے تو میکش ڈراما لکھنے کے فن سے بخوبی واقف ہیں۔ کرداروں کا ارتقاء ان کے

درمیان کشمکش، تضادم اور نقطہ عروج کو بڑی خوب صورتی سے برتتے ہیں۔
 "کاغذ کی ناؤ" میں کرداروں کی کشمکش اور تضادم کے بعد وہ نقطہ عروج ہے
 جب حبیب موجوں میں کشتی ڈال دیتا ہے۔ "قیدی" میں بھی کرداروں
 کا ہی نہیں طبقوں کا تضادم اور کشمکش واضح نظر آتی ہے، اور ڈراما
 اس وقت نقطہ عروج پر پہنچ جاتا ہے جب جمال پھر سے قید خانے میں
 واپس آ جاتا ہے۔ اسی طرح "تاشائے اہل کرم" میں جمیلہ، فرید اور ظفر
 کے درمیان کشمکش واضح نظر آتی ہے۔ "مندر" میں مذہبی ٹھیکہ داروں
 اور ایک چمار کے درمیان کشمکش ہے۔ "گناہ" میں لطیف، متین
 رضیہ، شکیلہ اور حسینہ کے درمیان کشمکش ہے۔ اسی کشمکش اور تضادم
 سے ڈراموں میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور قاری یا سامع یہ جاننے کے لئے
 بے چین ہوتا ہے کہ آگے کیا ہوگا؟ میکش اپنے ڈراموں میں ایسی نضاً
 بنانے میں کامیاب ہیں۔ البتہ نثری ڈراموں میں جس طرح کی ہدایتیں ہونا
 چاہیئے ویسی ہدایتیں ان ڈراموں میں نہیں ملتی۔ البتہ اسٹیج ڈراموں
 کے اشارے ملتے ہیں۔ حالانکہ میکش کا تعلق نثر گاہ سے رہا ہے۔ ان
 معمولی فروگزاشتوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو میکش کے ڈرامے نثری ڈراما
 کے فنی تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

غلام ربانی

غلام ربانی ۱۸۸۶ء میں تحصیل بلول (ضلع گوڑگاؤں) دلی سے ۶ ستمبر ۱۸۸۶ء میں جنم پزیر ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں اور پھر دلی میں حاصل کی۔ دلی میں جناب بیخود دہلوی کی صحبت میں زبان و ادب میں فیض حاصل کرنے کا موقع ملا۔ ابتدائی ملازمت کے سلسلے میں دلی، سکھو، بھوپال ہوتے ہوئے اور رنگ آباد آئے۔ سکھو میں مولانا محمد علی جوہر کے ساتھ ان کے اختیار کا مریڈ میں کام کیا۔

اورنگ آباد میں انھوں نے ۷ سال بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ساتھ انجمن ترقی اردو ہند کے لئے کام کیا۔ کالج میں اردو کے استاد تھے باقی وقت علم و ادب کے مشاغل، انجمن کا کام ترجمے وغیرہ میں گزارتے۔ ڈاکٹر غلام بزدانی (ماہر آثار قدیمہ) کی ایما پر حیدر آباد آئے اور محکمہ آثار قدیمہ سے منسلک ہو گئے اور یہیں سے وظیفہ پر سبکدوش ہوئے۔ زبان و ادب اور آثار قدیمہ سے متعلق ان کے بے شمار مضامین ہندوپاک کے بیشتر رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر عابدین کے اصرار پر رسالہ ”جامعہ“ دلی میں زیادہ چھپے ہیں۔

ان کے ادبی مضامین کا پہلا مجموعہ وہیں سے زیر اشاعت ہے۔ ۱۹۴۰ء

میں حیدر آباد آئے اور تب ہی سے ریڈیو کے لئے مضامین اور ڈرامے لکھے۔ نصف گھنٹہ کا مستقل فیچر ”نظارے“ برسوں نشر ہوتا رہا۔ ۹۱ برس کی عمر میں ۱۹۷۶ء میں ان کا انتقال ہو گیا۔ اور حیدر آباد میں سپردِ لحد کئے گئے۔

ان کے مشہور ریڈیائی ڈرامے حسب ذیل ہیں :

- | | |
|-----------------|--------------------------------|
| ۱۔ سینڈل | ۱۱۔ روپ مٹی |
| ۲۔ خواہ مخواہ | ۱۲۔ پیپل والا بھوت |
| ۳۔ شادی چور | ۱۳۔ ماما کی تلاش |
| ۴۔ وکیل ڈاکٹر | ۱۴۔ کھانے کا مزا |
| ۵۔ نردوش | ۱۵۔ ستارے |
| ۶۔ دو بہادر | ۱۶۔ اُدپر والی |
| ۷۔ ایک رات | ۱۷۔ کب کہاں اور کیسے |
| ۸۔ پان کا بیڑا | ۱۸۔ انگریزی |
| ۹۔ محمود گانواں | ۱۹۔ تصویر |
| ۱۰۔ گو لکنڈہ | ۲۰۔ نورجہاں (خود کلامیہ) وغیرہ |

غلام ربانی قدیم رنگ میں ڈرامے سمجھنے والوں میں سے ہیں۔ اس دور کی یہ خصوصیت تھی کہ کہانی اور ڈرامے کے ذریعہ قاری و سامع کو سبق دیا جاتا۔ غلام ربانی کے ڈراموں میں بھی یہی رنگ ہے۔ انہوں نے ہلکے پھلکے، تفریحی، سماجی اور تاریخی ڈرامے سمجھے۔ ان کی تحریر میں سلاست، روانی اور سادگی تھی۔

تحریر بڑی دل نشین ہوتی۔ ہلکے پھلکے ڈراموں پر انہیں خاص دسترس حاصل تھی۔

ڈرامہ "ایک رات" ہلکے پھلکے موضوع پر ہے۔ اس دور میں عورتوں کی آزادی کو حیرت سے دیکھا جاتا تھا۔ کسی عورت کا دفتر میں کام کرنا ایک عجوبہ تھا۔

دفتر میں کام کرنے والی عورتوں کو ناقابلِ محروسہ اور بدکردار سمجھا جاتا تھا۔ جن دفاتروں میں عورتیں کام کرتی تھیں وہاں کام کرنے والے مردوں کی بیویاں بھی طرح طرح کے شک و شبہات میں مبتلا رہا کرتی تھیں۔ ڈرامہ "ایک رات" کی بیوی ایسی ہی ہے جو اپنے شوہر کی جانب سے شبہات میں مبتلا ہے۔

بیوی: بہن میرا تو اس دن مانتا تھا کتنا تھا جب میں نے سنا تھا ان کے دفتر میں لڑکیاں کام کرنے لگی ہیں۔

اور پھر وہ دسویسوں کا اظہار کرنے لگتی ہے اور بات یہاں تک پہنچ جاتی ہے بیوی: وہ اتنی ہی پسند آگئی تھی تو اُسے گھر میں لے آتے۔ جو ان سے خوبصورت ہے

پڑھی لکھی ہے کماتی ہے۔ میں کیا انہیں روکتی۔ میں کیا اس سے

اس شبہ کو تقویت پہنچانے کے لئے بزاز اور چہنجی لال سنار آجاتے ہیں۔ غلام ربانی ان لوگوں کے کرداروں کے ذریعہ قاری کا تجسس بڑھاتے ہیں۔ کہانی کے کردار بیوی کے ساتھ ساتھ سننے والے بھی یقین کرنے لگتے ہیں کہ یقیناً دال میں کچھ کالا ہے۔

بیوی: کس کے لئے خریدی ہے انہوں نے یہ ساڑی؟

کوئل: (ہستے ہوئے) لواحقین بھلا ہم کیا جائیں۔ اس بات کو۔ یہ تو آپ ہی خوب جانتی ہوں گی۔

بیوی: (غضب ناک ہو کر) میں جانتی ہوں۔ آج آنے دو ان کو۔ غضب خدا کا۔

اس کے لئے ساڑی بھی خریدی گئی ہے۔ کتنے کی تھی۔

کوئل: جی بینتیس روپے کی۔ دکان سے وہ دو ساڑیاں لے گئے تھے۔ ایک تیس کی

دوسری بینتیس کی۔ جھوٹ کیوں بولیں۔ تیس والی واپس کر گئے تھے۔

بیوی: (آگ بگولہ ہو کر) اچھی بات ہے آج دیکھوں ان کو ذرا آتولیں۔

کوشل : تو بواجی اب میں جاؤں

بیوی : مگر لالہ صبح کو ضرور آنا

اسی طرح چرنجی لال سنا رہا ہے اور کہتا ہے کہ بابو جی نے انگوٹھی بنوائی ہے ۔

بیوی : مگر یہ انگوٹھی کا کیا قصہ ہے ۔ کس نے بنوائی ؟

سنا : بواجی بھلا قصہ کہانی ہم کیا جاتیں ۔ صرف انگوٹھی بنوائی ہے اور اس میں

چار ماشہ سونا بھی پڑا ہے ۔ آج کل آپ جاتیں سونے کا بھاؤ کیسا چڑا ہوا

ہے ۔ ہم غریب آدمی اتنے دن کیسے ٹہر سکتے ہیں ۔

بیوی : مگر یہ انگوٹھی کس کے لئے بنی ہے ؟

سنا : اجی آپ کے لئے بنی ہوگی اور کس کے لئے بنی ؟

جب بیوی زیادہ ہنسی کر دیتی ہے تو وہ کہتا ہے

سنا : (رکتے رکتے) کیا بتاؤں بواجی کوئی ایک مہینہ ہوا ۔ ایک دن شام کو

بابو جی میری دکان پر آئے ۔ ان کے ساتھ ایک پرانا حساب یہ کہنے

کی بات نا ہے ۔ اب میں جاؤں بواجی ۔

بیوی یہ سن کر زور زور سے روتی ہے ۔ آخر میں ہنسنے چلتا ہے کہ یہ سب ایک ڈرامہ تھا ۔

ظاہر ہے اتنے ہلکے پھلکے موضوع میں کسی قسم کی گہرائی کی توقع رکھنا فضول ہے ۔

غلام ربانی کے ڈراموں میں فنی تکنیک کا استعمال کم ملتا ہے ۔ ڈرامہ سیدھے سادھے

انداز میں آگے بڑھتا ہے ۔ وہ گفتگو میں مزاح پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اور مزاح

کا رنگ بہت ہلکا ہوتا ہے ۔ کبھی کبھی ذرا سی بات کو اتنا طول دیتے ہیں کہ سننے والوں

کو الجھن بھی ہوتی ہے ۔ اور وہ اُکتا بھی جاتے ہیں ۔ مثلاً بیوی اور نند کی گفتگو انہوں نے

۴ صفحہ ۱ میں بکھیری ہے جس میں صرف اتنا ہی ظاہر کرنا تھا کہ ستوہر کسی آفس کی ساتھی عورت سے عشق کرنے لگا ہے۔ کرداروں کا تصادم اور کشمکش بھی بڑے ڈھیلے ڈھالے انداز میں ملتا ہے۔ غلام ربانی عبدالحمید کے قریبی ساتھیوں میں سے تھے۔ ان کی زبان بہت ہی نکھری ستھری اور دھلی دھلائی ہے۔

وہ دہلی، کھنوا، اورنگ آباد اور حیدر آباد میں رہے ہیں۔ اس لئے ان کی زبان میں ان تینوں دبستان کی جھلک ملتی ہے۔ مزاح میں پھکڑپن و ابتذال نہیں بلکہ شائستگی ہے۔ مکالموں کے ذریعہ وہ سبق بھی دیتے ہیں۔

نند: تم جو بات بات پہ بھیا سے لڑتی جھگڑتی رہتی ہو تو کیا وہ اس سے بیزار نہیں ہو گئے ہوں گے۔

بیوی: لڑائی جھگڑا کس گھر میں نہیں ہوتا شاہدہ۔ مگر ان کا تو گھر میں جی ہی نہیں لگتا۔ یہ گھر تو انھیں کاٹ کھانے کو دوڑتا ہے۔

نند: گھر نہیں تم کاٹ کھانے کو دوڑتی ہو۔ کبھی سیدھے منہ بات بھی کرتی ہو ان سے۔ میں کہتی ہوں اب بھی کچھ نہیں بگڑا۔ اپنا مزاج بدل دو۔ بھیا بہت اچھے ہیں۔

اس طرح وہ سبق دیتے ہیں کہ عورت بلاوجہ مرد پر شک نہ کرے۔ اس کی تفریح کا خیال رکھے۔ اور ہمیشہ اچھے لمبے میں گفتگو کرے۔

سبق آموزی کا یہ رنگ قدیم ہے۔ غلام ربانی اپنے دور کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں سازوں کے استعمال کے اشارے، ٹائیک سے دوری اور قربت کی ہدایتیں نہیں ملتیں۔

رشید قریشی

سید عبد الرشید قریشی، سید عبد الغفار تعلقدار کے پوتے اور سید عبد اللطیف منصب دار کے بڑے صاحبزادے ہیں۔ ان کا سلسلہ نسب بال کنڈہ کے پیران طریقت سے ملتا ہے۔

۲۷ جون ۱۹۲۰ء کو حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۳۶ء میں میڈک ہائی سکول سے میٹرک کامیاب کیا۔ میٹرک کے بعد ان کے والد جو ان دنوں انسپکٹر آف اسکول تھے، آگے پڑھانے سے انکار کر دیا۔ اور ملازمت پکی کر دی۔ لیکن رشید قریشی پڑھنا چاہتے تھے۔ ان کی ماں نے اس خواہش کو پورا کیا۔ انٹر میڈیٹ ۱۹۳۸ء میں کیا۔ جن دنوں انٹر میڈیٹ کر رہے تھے، ڈاکٹر زور نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو دیکھ کر ان کی ہمت افزائی کی اور ان سے افسانے لکھوائے۔ ”من کی دنیا“ کے نام سے یہ افسانوی مجموعہ ۱۹۴۳ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر زور نے تعارف اور پروفیسر رودی نے مقدمہ لکھا۔ یہیں سے لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔

۱۹۴۰ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے بی۔ اے کیا اور ۱۹۴۲ء میں ایم۔ اے کیا۔ ایم۔ اے میں جو مقالہ لکھا اس کا عنوان ”جدید اردو افسانہ“ تھا۔ بی۔ اے کے بعد سے دکن ریڈیو سے تخلیقات نشر ہونے لگیں۔ انہیں ترجمہ کا جزوقتی کام ملا۔ پھر سنہ ۱۹۴۲ء میں ترجمہ کی جائیداد خالی ہوئی تو ۱۹۴۲ء میں

بحیثیت مترجم ملازم ہو گئے۔ چھ سال تک نشر گاہ میں مختلف حیثیتوں سے کام کرتے رہے۔ اس دوران ایک یار علی یا درجنگ نے جو ان دنوں عثمانیہ یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے، انھیں اردو کے جونیئر لیکچرار کے عہدے کی پیش کش کی۔ لیکن انہوں نے اس کو قبول نہیں کیا۔ کیوں کہ جس عہدے پر وہ کام کر رہے تھے اس کی تنخواہ کا اسکیل جونیئر لیکچرار کے اسکیل سے زیادہ تھا۔ ان کے بھائی عزیز قمریشی تحصیل دار نلگنڈہ ہو گئے۔ لیکن والدہ کی خواہش تھی کہ عزیز قمریشی حیدر آباد میں رہیں۔ رشید قمریشی نے محبوب علی طاہر صاحب (جو ہمت نشریات تھے) سے بھائی کی سفارش کی۔ ریڈیو کی یہ پالیسی تھی کہ دونوں بھائی ایک جگہ کام نہیں کر سکتے۔ اس لئے جب ایڈیشنل سکریٹری قائم ہوا تو انھوں نے اپنی جگہ بھائی کو ملازم رکھوا کر خود سکن آفیسر ہو کر ایڈیشنل سکریٹری میں آ گئے۔

۱۹۴۲ء میں ان کی شادی خان بہادر سید احمد خان مرحوم کی صاحبزادی سے ہوئی۔ جن سے چار لڑکیاں اور تین لڑکے ہوئے۔

۱۹۴۵ء میں پہلا فیچر ”سہراب رستم“ لکھا۔ اس کے بعد بیچوں ڈرامے اور فیچر لکھے۔ ایٹھ ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے دو بھائی عزیز قمریشی بی اے، قدیر قمریشی بی کام اور ایک بہن رحمانی بیگم ایم اے سابق لیکچرار کلیہ انات جامیہ عثمانیہ ہیں جو رکن الدین احسان، ایم اے سابق لیکچرار سیاسیات جامیہ عثمانیہ سے بی اے کی گئیں۔

ابتداء ہی سے مزاح کی طرف مائل رہے۔ طبی و فطری رجحان مزاح ہی کی طرف تھا۔

انھوں نے بچپن کے لئے ڈرامے بھی لکھے۔ ایک مزاحیہ مضامین کا مجموعہ

”مزاج شریف“ شائع ہو چکا ہے۔ ڈرامہ ”محبوب“ بھی کتابی شکل میں شائع ہوا۔
 ”سلگتے آنچل“ محبوب“ اور ”جھلک“ اسٹیج بھی ہوئے اور براڈ کاسٹ بھی ہوئے۔ نشری
 ڈراموں کے کوئی مجموعہ نہیں شائع کر دیا۔ اس لئے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ جو صوتی اثرات
 ذہن پر اثر انداز ہو سکتے ہیں وہ پڑھنے سے محسوس نہیں کئے جاسکتے۔ سنجیدہ
 مزاجیہ سماجی اور تاریخی ڈرامے سمجھتے ہیں۔ ڈراموں کی فہرت کچھ اس طرح ہے:

- ۱۔ سہراب رستم (بچوں کے لئے)
- ۲۔ مذاق
- ۳۔ نارنجی رنگ
- ۴۔ چاند بی بی
- ۵۔ عبدالرزاق لاری
- ۶۔ نعمتی سانولی
- ۷۔ حویلی کا چاند (محبوب)
- ۸۔ محمد قلی قطب شاہ (بھاگ متی)
- ۹۔ تانا شاہ
- ۱۰۔ جھلک
- ۱۱۔ روشنی
- ۱۲۔ سلگتے آنچل

۱۳۔ نقش فریادی (غالب)

رشید قریشی کو ریڈیو سے خاص دلچسپی رہی اس لئے وہ ریڈیو ڈرامے کے فن
 سے بخوبی واقف ہیں۔ انھوں نے ہر قسم کے ڈرامے سمجھے لیکن انھیں خاص شہرت
 تاریخی ڈراموں سے ملی۔ ریڈیو پر پیش کئے گئے ان کے تاریخی ڈرامے بے حد پسند
 کئے۔ ”چاند بی بی“ عبدالرزاق لاری، ”نعمتی سانولی“ بھاگ متی، حویلی کا چاند،
 ”تانا شاہ“ ان کے مشہور تاریخی ڈرامے ہیں۔

”حویلی کا چاند“ (محبوب) ایک طویل ڈرامہ ہے جس میں محبوب علی خان

حکمران ریاست حیدرآباد کی زندگی کے مختلف واقعات کو پیش کیا گیا۔ رشید قریشی نے

ڈرامہ گو لکھنے سوسائٹی کی فرمائش پر اسٹیج کے لئے لکھا۔ بعد میں ”حویلی کا چاند“ کے نام سے ریڈیو پر پیش کیا گیا۔ دوسرے تاریخی ڈراموں کی طرح اس میں بھی تاریخی حقائق کی بجائے روایتوں کو استعمال کیا گیا۔

مختلف عنوانات کے تحت محبوب علی خاں کی تاج پوشی، ان کی عوام میں ہر وضرری، سردار بیگم سے ملاقات اور عشق، سال گرہ، طحیانی، قحط، عثمان علی خاں کی تاج پوشی کے اعلان کے مناظر تکڑوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ڈرامے میں وحدت تاثر کی کمی ہے۔ مختلف روایتوں پر مبنی مناظر کو جوڑ کر ڈرامہ بنایا گیا ہے۔ اس لئے کسی خاص قسم کی تنقید کا اندازہ نہیں ہوتا۔ کشمکش اور کرداروں کا تضاد بھی نہیں ملتا۔ شید قریشی نے محبوب علی خاں اور سردار بیگم کی ملاقات بڑی رومانٹک انداز میں پیش کی ہے۔ ڈرامہ پڑھنے والوں کو یوں محسوس ہوتا ہے۔ جیسے سردار بیگم ان کی پہلی محبت ہے۔ لیکن آخری سین میں ملکہ کا آمد اور اپنے لڑکے کو ولی عہد بنانے کی خواہش سے یہ پتہ چلتا ہے کہ سردار بیگم تو محض ہوا کا ایک جھونکا تھیں۔ تاریخ کا مطالعہ کے بغیر صرف ڈرامہ پڑھنے والے یہ جان ہی نہیں سکتے کہ ملکہ کا بطن سے ہونے والا لڑکا کون تھا۔ عثمان علی خاں کون تھے۔ قائد کا کردار رشید قریشی کی اختراع ہے جس کے ذریعہ انھوں نے محبوب علی خاں کا ذہنی سطح پر محاسبہ کیا ہے۔ ہڈوں کے منظر کے ذریعہ انھوں نے بادشاہ سے رعایا کی محبت پیش کی ہے۔ اور اس کا بھی جائزہ ہوتا ہے کہ انہیں جموں کی بہن میں رہا کرتی تھی۔ محبت کی یہ انتہا تھی کہ وہ بادشاہ کے خلاف ایک لفظ بھی سنا پسند نہیں کرنے لگے۔

ایک شخص : یہ محبوب علی خاں کیا چلتا ہے بادشاہ کی جب دیکھو شکار کو پیچھے

اس طرح سیر سپاٹوں میں رہیں گے تو رعایا کی خبر گیری کون کرے گا؟

(دوسرا گاہک اٹھ کھڑا ہوتا ہے ایک شخص کو کھڑا کر کے

اس کا گریباں پکڑ لیتا ہے۔ ایک شخص اپنے آپ کو چھڑانے

کی کوشش کرتا ہے تو دوسرا گاہک ایک زوردار جھٹکے

دیتا ہے)

دوسرا گاہک : کون سے جنگل کے ہیں میاں آپ ؟

ایک شخص : گریباں چھوڑ میرا، دور بٹ

میر صاحب : (اپنی جگہ سے اٹھ کر موقعہ واردات پر آجاتے ہیں) کیا ارشاد

فرمائے میاں آپ۔ محبوب علی پاشا جنگل میں شکار کھیلتے رہے تو رعایا

کی خبر گیری کون کرے گا؟ آپ کو معلوم ہونا چاہیے میاں کہ انہوں اپنی

ریاست کا انتظام ایسا اچھا جمائے ہیں کہ انوں کیسے بھی رہو یہ کارخانہ

چلتیچ رہتا۔ اب دیکھو آپ اللہ آسمان پر ہے نا؟ بولو۔ ہے نا۔

ایک شخص : جی ہاں۔ اللہ آسمان پر ہے۔

میر صاحب : اللہ آسمان پر ہے لیکن دنیا کے کاروبار برابر چل رہیں یا

نہیں۔ بولو؟

ایک شخص : جی ہاں چل تو رہے ہیں۔

میر صاحب : تو بحث ختم (پھر اپنی جگہ آ بیٹھتے ہیں) ایک پیالی اور میرے جانی

— کھڑے چمچے والی۔

دوسرا گاہک : بحث ختم نہیں ہوتی۔ بحث شروع ہوتی ہے۔ اب سمجھائیں

مطلب ان کے بولنے کا (چاقو نکالتا ہے) اپنی رگوں میں چارمینار کی
 کچھڑی کا خون ہے۔ میرے محبوب علی پاشاہ کو کوئی کچھ بولینگا تو انٹرپرائز
 زمین پر گرا دیوں گا (چاقو اونچا کرتا ہے)
 رشید قریشی کو زبان پر عبور ہے۔ وہ مکالموں میں کردار کی زبان
 کا خیال رکھتے ہیں۔

سردار عمل والے منظر میں — سردار بیگم کے انگریزی بولنے والا سین
 مصنوعی سا لگتا ہے۔ شاید رشید قریشی نے اس سین کو مزاح کے لئے شامل کیا ہو۔
 ڈرامے میں بعض جگہ محبوب علی پاشاہ کے کردار کو الجھا دیا گیا ہے۔
 ایک سین میں ان کے سامنے ناچنے کے لئے ان کی بیٹی ثریا آجاتی ہے۔ ایسا لگتا
 ہے بادشاہ اپنی تنگن اتارنے کے لئے سامانِ عیش کا عادی ہے۔ ناچ گانے اور
 رقص کا عادی ہے۔ لیکن دوسری طرف یہ محسوس ہوتا ہے وہ بالکل سادہ زندگی
 گزار رہا ہے۔

مشرقی: میں حضور کے ساتھ حیدر آباد میں رہوں گی۔

اعلیٰ حضرت: تو میرے ساتھ آؤ۔

(اعلیٰ حضرت مشرقی کا ہاتھ پکڑ کر اسے ایک چھوٹے سے کمرے
 میں لاتے ہیں۔ یہاں ایک کیل بھی ہے۔ رعل پر قرآن شریف رکھا
 ہے۔ کونے میں صراحی، راکابی، گلاس رکھا ہے۔ مشرقی دیدے
 پھاڑ کر کمرے کا جائزہ لیتی ہے)

مشرقی: یہاں رہتے ہیں آپ؟

قلندر شاہ : اپنے آپ کو بچا۔ ورنہ مر جائے گا۔ شراب اور عورت دونوں کی ایک خاصیت ہوتی ہے۔ ایک گھونٹ کے بعد دوسرا گھونٹ اور ایک عورت کے بعد دوسری عورت ! اپنی نسل کے لئے صرف ایک عورت کو چن لے۔ ورنہ تالاب کے اندر بیلین جس طرح تیرا کہ جگر کا لپتی ہیں یہ عورتیں بھی اسی طرح تجھ سے لپٹ جائیں گی۔

رشید قریشی کے دوسرے تاریخی ڈراموں میں بھی یہی خصوصیات ہیں ان ڈراموں کی بنیاد بھی مشہور روایتیں اور قصے ہیں۔ تاریخ کی سچائی سے ان کا واسطہ نہیں۔

”چاندنی بی“ ”عبدالرزاق لاری“ ”نصفی سانولی“ ”بھاگ متی“ ”تانا شا“ ان میں ”نصفی سانولی اور بھاگ متی“ محبت کے قصے ہیں جو مبالغہ سے بیان کئے گئے ہیں۔ ”نصفی سانولی“ کو رشید قریشی نے ”انارکلی“ بنا دیا۔

ساجی ڈراموں میں انہوں نے ”سبق آموزی“ کا انداز اپنایا — ”سلگتے آنچلی“ مرد کے ظلم کی داستان ہے۔ اختر کی خالہ زاد بہن مریم سلگتے شوہر کے مظالم کا شکار ہے۔ مریم کی والدہ سکینہ کو اختر کے گھر لے آتی ہے۔ اور اختر اسے یہ ترغیب دیتا ہے کہ وہ حالات سے لڑنے کی بہت پیدا کرے اور عورت کو کمزور نہ سمجھے۔

اختر : کون سکینہ خالہ ! اور یہ کون — کون ہے یہ

سکینہ : یہ مریم ہے۔ اختر۔ مریم ! نہیں پہچانتا ؟

اختر : مریم ؟ مریم — اس حالت میں۔ انسان کی حالت کے ساتھ اس

کے نام بھی بدلتے جاتے ہیں ورنہ وہ مچھانے نہیں جاتے ۔
 سکینہ : کیا کہوں بیٹا ۔ داماد ایسا ملا ہے کہ کسی کو بد قسمتی اتنی بری نہ ملی ہو ۔
 داماد سے نہیں دق سے میں نے اپنی بیٹی کو بیاہ دیا ۔ گھر کا کام کاج
 کرتی کشوہر کی ناز برداری کرتی ہے کہ کڑھتی رہتی ہے ۔ ذرا صاف
 ستھرے کپڑے پہن لئے غضب ہو گیا ۔ ذرا سنگھار کر لیا تو آفت آگئی
 نہ جانے کس طرح یہ شبہ اس کشوہر کے دل میں بیٹھ گیا ہے کہ میری
 مریم خوب صورت ہے تو اس کے لئے نہیں ۔ وہ سنگھار کرتی ہے تو
 اس کے لئے نہیں ۔ وہ چپ بھی رہتی ہے تو وہ بھڑک اٹھتا ہے
 کہ نہ جانے کس کے خیال میں کہ بی بی بیٹھی ہے ۔ میری بیٹی اس زندگی
 کو بہتے بہتے مرنے جا رہی ہے ۔ بیٹا اب اسے سینی ڈریم میں شریک
 کرنا ہے ۔

اختر : سکینہ خالہ ۔ اس ایک مریم کے پیچھے ہزار مریمیں مرنے کو جائیں گے ۔
 ان مریموں کی جہالت ان مریموں کی کمزوری ان کی موت ہے ۔ ان
 کے حلقوں سے آواز نہیں نکلتی کیا ؟ ان کو تڑپ کر بچرنا نہیں آتا کیا ؟
 مرنا تو بہر حال مریم کو ہے ۔ لیکن دق سے کیوں مرے ۔ ظالموں سے
 ٹکرا کر اپنی جان سے کیوں نہ جائے ۔ تب یہ موت زیادہ آرام دہ
 ہوگی ۔ یہ موت ایک نئی زندگی کو جنم دے گی ۔ جس میں مریم اپنا سر
 بلند کرتے ہوئے جائے گی ۔

رشید قریشی کے ڈراموں میں نازک ، لطیف ، جذبات کی عکاسی ملتی ہے ۔
 رشید قریشی آزادی کے قبل سے تھے ہیں اور آج بھی ان کا قلم تازہ ہے ۔

بھارت چند کھنڈ

بھارت چند کھنڈ ۲۲ جون ۱۹۱۲ء کو پنجاب میں پیدا ہوئے۔ بی اے وہیں سے کیا۔ عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم اے کیا اور کیمبرج یونیورسٹی سے مٹرائی یوس کیمبرج کیا۔ ایک عرصہ تک ملازمت نہیں ملی۔ بطور اہلکار اپنی ملازمت کا آغاز کیا اور ترقی کرتے کرتے انڈین اڈمنسٹریشن سروس کیا۔ مختلف عہدوں پر کام کیا۔ متحدہ گورنر آف مدر اسپریش بھی رہے۔ دو لڑکیاں ہیں جن میں سے ایک لڑکی امریکہ میں ڈاکٹر ہے۔ کرکٹ کے بہت اچھے کھلاڑی رہ چکے ہیں۔ پنجاب اور عثمانیہ کی ٹیموں کی قیادت کر چکے ہیں۔ کیمبرج "بلو" ریاست کی ٹیم کی نمائندگی اور کیتانی کر چکے ہیں۔

ان کا پہلا ڈرامہ "اُلٹے بانس بریٹی" دکن ریڈیو سے نشر ہوا تھا۔ ان کے لگ بھگ پندرہ بیس ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ ان کی تصنیف "تیر نیم کش" میں حب ذیل ریڈیائی ڈرامے شامل ہیں :

۱۔ اُلٹے بانس بریٹی

۴۔ زندہ شہید

۲۔ ٹیلی فون

۵۔ تین بچیاں

۳۔ عہدہ دار کی پکار

ان کے علاوہ ”دو چھپے کم“ ۱۹۸۱ء میں نشر ہوا تھا۔ بھارت چند کھنڈہ
قدیم ڈراما نگار اور مزاح نگار ہیں۔ آزادی سے قبل ان کی تحریریں تمام مقبول
رسائل میں شائع ہو چکی ہیں۔ ایک عرصہ سے صرف ڈرامے اور مزاحیہ مضامین لکھتے
ہیں۔ بنیادی طور پر مزاح نگار سمجھے جاتے ہیں۔ مزاحیہ مضامین اور ڈراموں
کا ایک مجموعہ ”تیرنیم کش“ شائع ہو چکا ہے۔

بھارت چند کھنڈہ کے ڈراموں کا تعلق انسان کی زندگی اور زندگی کے
ماحول سے رہا۔ چونکہ مزاح نگار ہیں اس لئے اکثر ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب
کرتے ہیں۔ چونکہ ریاستی سکرٹیریٹ میں اعلیٰ اہلکاروں پر کام کیا اس لئے انہیں
طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اکثر اپنے ڈراموں میں جو مسائل پیش کرتے ہیں وہ متوسط
یا نیچے طبقے کے نہیں ہوتے۔ مسائل کے ساتھ ان کا رویہ مزاحیہ ہے۔ ان کے اس
روئے کی ایک خوبصورت مثال ڈرامہ ”ٹیلی فون“ ہے جس میں کھنڈہ صاحب نے
شریف، وضع دار اور ملنسار لوگوں کے گھروں میں ٹیلی فون سے پیدا ہونے والی
دشواریوں کا خاکہ پیش کیا ہے کہ کس طرح لوگ ٹیلی فون استعمال کرنے لگے
پہنچ جاتے ہیں اور مکینوں کی مصروفیات اور آرام میں دخل انداز ہوتے ہیں۔ بعض
ٹیلی فون کرنے والے لوگ وہ ہوتے ہیں جو صحیح نمبر نہیں ملا تے بلکہ رانگ نمبر پر
معذرت خواہی کرنے کے بجائے غیر ضروری اور احمقانہ بات چیت کرنے لگتے ہیں۔
کبھی کبھی ٹیلی فون پر بات چیت ہو جائے تو ان سے پیچھا چھڑانا مشکل ہو جاتا ہے۔
ایسی افتاد سے بچنے کا سہل طریقہ تو یہ ہے کہ ٹیلی فون کا آلہ رکھ دیا جائے مگر
مروت ایسا کرنے سے روکتی ہے۔ اس ڈرامے میں بتایا گیا ہے کہ بولوی مرط المستقیم

اپنے گھر میں اتوار کی صبح آرام سے کرسی پر ٹانگیں پھیلانے تازہ اخبار پڑھ رہے ہیں کیونکہ اتوار ہے دفتر کو چھٹی ہے وہ آرام کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے مکان میں ٹیلی فون ہے مگر اس ٹیلی فون سے گھر والوں سے زیادہ باہر والے استفادہ کرتے ہیں۔ کوئی رانگ نمبر پر وضاحت کے باوجود بات چیت کے سلسلہ کو طویل دیتا ہے اور وہ بہم ہو کر ٹیلی فون کا آلہ رکھ دیتے ہیں۔ چونکہ اتوار ہے اس لئے ناشتہ میں خاص چیزیں تیار کی جاتی ہیں۔ اور صراط المستقیم اپنے ملازم کو بلا کر ناشتہ میں تاخیر کی وجہ دریافت کرتے ہیں اور یہاں نوکر سے صراط المستقیم کی بات چیت ذرا طویل ہو گئی اور یہ طوالت خرد دلغہ نوکر سے محض اس لئے ہے کہ نوکر انہیں یہ بتائے کہ صبح ۹ بجے اسٹیشن کیا چاہیئے۔ نوکر سمجھنے سے قاصر ہے۔ بہر حال وہ یہ چاہتے ہیں کہ نوکر انہیں بتائے کہ وہ ناشتہ کے لئے بے چین ہیں۔ اسی دوران پھر ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے اور فون پر یہ دریافت کیا جاتا ہے کہ وہ کہاں سے بات کر رہے ہیں۔ صراط المستقیم اس اجتماع سوال پر جبرائیل پا ہو جاتے ہیں کیونکہ دوسری طرف سے ریل آئی یا نہیں یہ دریافت کیا جاتا ہے۔ وہ ریلوے کے دفتر اطلاعات کو فون کرنے اور توجہ کے ساتھ صحیح نمبر ملانے کی ہدایت کرتے ہیں۔ ابھی اس کو فت سے نجات بھی نہیں ملنے پائی کہ ایک اجنبی اندر آتا ہے۔ صراط المستقیم اجنبی کو دیکھ کر کہتے ہیں کہ اس سے ان کی اس سے پہلے ملاقات تو نہیں ہے شاید وہ غلط پتے پر پہنچ گیا ہے۔ پھر وہ سمجھتے ہیں کہ وہ ملازمت کے سلسلے میں مدد حاصل کرنے آیا ہے اور وہ اس سے صاف صاف کہنا چاہتے ہیں کہ وہ کوئی مدد نہیں کر سکتے۔ مگر اجنبی تو ٹیلی فون کرنے کی اجازت مانگتا ہے۔ وہ اس کی اجازت دے دیتے ہیں اور ٹیلی فون کے پاس کرسی بھی رکھ دیتے ہیں۔

اجنبی کسی شفا خانہ کو فون کر کے آر۔ ایم۔ او سے بات کرنا چاہتا ہے مگر ڈاکٹر صاحب شفا خانہ میں نہیں ہیں۔ اور وہ تھوڑی دیر بعد پھر ربط پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ پھر تھوڑی دیر بعد فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ کوئی صاحب پر و فیئر طور مارالحت سے بات کرنا چاہتے ہیں۔ اور ان کا مکان کوئی پچھ سو گز کے فاصلے پر ہے۔ بات کرنے والے کی خواہش پر وہ نوکر کے ذریعے پر پچھ سو گز کو فون نمبر ۸۲۳۳ سے ایک صاحب ان سے بات کرنے کے بارے میں اطلاع دوانہ کرتے ہیں۔ دوسرے منظر میں صراط المستقیم کھانے کے کمرے میں ہیں۔ اور ان کے سامنے لذیذ ناشتہ، علوی، انڈے وغیرہ ہیں۔ ساری کوفت کو بھول کر مزے سے ناشتہ کر رہے ہیں اور نہایت خمشی کے عالم میں بیگم سے بات کر رہے ہیں کہ راشدہ ٹیلی فون کرنے آجاتی ہے۔ اور اکثرہ کئی لوگوں کو ٹیلی فون کر کے دنیا بھر کی باتیں کرتی ہیں۔ صراط المستقیم اور ان کی بیگم صاحبہ راشدہ کے مسلسل فون کرنے اور فون پر عویل بات چیت سے عاجز ہیں مگر ترش روی سے کام نہیں لیتے۔ پھر پر و فیئر صاحب بھی آجاتے ہیں۔ صراط المستقیم کاشکیہ ادا کرنے کے بجائے یہ کہتے ہیں کہ بیڑوسیوں کے گھر میں فون ہونا بھی زحمت کا باعث ہے۔ صراط المستقیم انہیں فون کرنے کے لئے آتے ہیں اور چائے بھی بھجواتے ہیں۔ پر و فیئر صاحب چائے کے بعد پان کا تقاضہ کرتے ہیں۔ ناشتہ سے فارغ ہوتے ہیں اور فون کرنے والے بھی رخصت ہو جاتے ہیں۔ اتوار کی جمعیت کا پوری طرح لطف اٹھانے کے لئے وہ بیگم صاحبہ سے اپنی پسند کا ریکارڈنگولانے کی خواہش کرتے ہیں۔ اور جب یہ ریکارڈنگ لگایا جاتا ہے تو ٹیلی فون کی گھنٹی بجتی ہے۔ فون پر محمد صاحب کسی اسکیم کی فائل لے کر جو صراط المستقیم کے گھر میں ہوتی ہے فوراً

گھر پہنچنے کا حکم صادر کرتے ہیں اور اتوار کے دن بھی آرام نصیب نہیں ہوتا۔ اور یہ سب ٹیلی فون کی وجہ سے ہوتا ہے جو کسی مصیبت سے کم نہیں...

اس ڈرامے میں دوسروں کا ٹیلی فون استعمال کرنے والوں کی ڈھٹائی اور صاحب خانہ کی پریشانیوں کو بہتر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس کے مکالمے طویل ہیں اور بات میں بات پیدا کرنے کے لئے نوکر سے بات چیت ہو رہی ہے۔ راشدہ جو اکثر گھر پہنچ کر کئی جگہ فون کرتی ہے۔ ایک جگہ فون پر معلوم ہو جائے کہ جن سے بات کرنا ہے وہ کہیں باہر گئے ہوئے ہیں تو دوسری جگہ فون کرتی ہے اور اس طرح بات چیت کا سلسلہ دراز ہوتا ہے۔ راشدہ "تذکیر" میں بات کرتی ہے :

"ہیلو... آپ کہاں... جی ہم محلہ غلام گردش سے بات کر رہے ہیں۔ سرور صاحب تشریف رکھتے ہیں۔ بات کر رہے ہیں۔ میں آواز نہیں پہچانا۔ جی۔۔۔ میں راشدہ ہوں۔ جی ہاں۔ ایک صاحب کے مکان سے ٹیلی فون کر رہا ہوں۔ جی ہاں۔ گھر کے قریب میں یہی ہے۔ جی کوئی نہیں ہے۔ ٹیلی فون باہر برآمدے میں رہتا ہے۔ اچھا تو سنئے۔ ہم آج سینما دیکھنے جا رہے ہیں۔ جی کوئی پکا نہیں۔۔۔۔۔ زینت جائیں گے نہیں تو پھول اور وہ بھی نہیں دیکھ سکے تو پھر شاہ جہاں یا پردیسی یا پریت کی ریت دیکھیں گے۔ جی میں کس طرح بتاؤں۔ آپ ضرور آئیے۔ جی گھر پر آ جائیے۔ پھر جیسا تصفیہ ہو۔ یا جیسا آپ کہیں گے۔ جی مجھے نہیں معلوم۔ قمار کی بول رہے تھے آپ آگے تو نہیں چھائی آپ ضرور آئیے۔ آپ کو میرے

سیر کی قسم۔ جھوٹے باتاں مت کیجئے۔ فضول بہانہ بازی سے کیا فائدہ ہے۔
 جی ہوں۔ میرے کو سب معلوم ہے۔ بڑے ٹینس کھیلنے والے۔ ایک دن نہیں
 گئے تو کیا ہوا؟ جی کچھ نہیں ہوتا۔ جی کچھ نہیں ہوتا۔ یہ دیکھئے آپ فضول
 باتیں نہ کیجئے۔ جی بول دوں ماما کو آپ کیا کہہ رہے ہیں سو۔ جی جوتے
 کھائیں گے آپ۔۔۔ میرے کو وہ سب معلوم نہیں۔۔۔ جی حکم ہی سمجھئے۔
 آج پورے پانچ بجے آپ آجلیئے۔۔۔ جی اور کوئی نہیں رہے گا۔۔۔ جی
 اور کوئی نہیں رہے گا۔۔۔ خدا کی قسم میری جان کی قسم۔۔۔ تو آئیں گے نا
 آپ۔۔۔ نہیں آئے تو میں بھی نہیں جاؤں گا۔۔۔ وہ کس طرح؟
 اچھا ادھڑھ کو سو جاؤں گا۔۔۔ بولوں گا سر میں درد ہے۔۔۔ بخار ہے۔۔۔
 کھانسی ہے۔۔۔ زکام ہے۔۔۔ جی کچھ بھی تو بولوں گا۔۔۔ مگر جاؤں گا
 ہرگز نہیں۔۔۔ تو آپ وعدہ کرتے ہیں۔۔۔ اچھی بات ہے۔۔۔
 DON'T BE SILLY... کیا کہا۔ SHUT UP۔ میں انتظار کروں گا۔
 جی وقت پر آجلیئے۔۔۔ کھیل شروع ہونے کے بعد مرا نہیں آتا۔۔۔ دیکھنا
 تو پورا۔۔۔ نہیں تو کیا فائدہ۔۔۔ جی ہاں۔۔۔ تو PROMISE اچھا خدا حافظ
 جی میں نے کہا خدا حافظ۔۔۔

ڈرامے میں فون پر ہونے والی بات چیت اسی طرح طویل ہے۔
 بھارت چند کھنہ کے دوسرے ڈراموں میں مکالمے طویل ہوتے ہیں۔ اس سے
 اکٹھاٹ پیدا ہونے کا احتمال ہے۔ بھارت چند کھنہ کے سکھ پورے ڈراموں
 میں مکالمے دلچسپ ہیں ان میں تمام فنی عوامل بہتر فن و ظرفیت کی نشاندہی کرتے

ہیں۔ بھارت چند کھنہ کے ڈراموں کی زبان سادہ اور بول چال کی زبان ہے۔ ان مکالموں کے ذریعہ بھارت چند کھنہ نے واضح کر دیا ہے کہ دورِ حاضر کی تہذیب کے ولدادہ نوجوان لڑکے لڑکیاں کدھر جارہے ہیں؟ ڈرامہ میں طنزیہ عنصر کارفرما ہے جس میں مزاح بھی پیدا کیا گیا ہے۔ پلاٹ جھپٹکا اور کرداروں کے عمل میں منفرد کشمکش بتائی گئی ہے۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ بھارت چند کھنہ کے قلم میں کامیاب ڈرامہ نگار کی خصوصیات موجود ہیں۔

عاقل علی خاں

محمد عاقل علی خاں مئی ۱۹۱۸ء میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام غلام احمد زمان خاں تھا۔ سیّعی اورنگ آبادی تخلص تھا۔ ایک بھائی محمد یوسف علی خاں اور ایک بہن شمس النساء تاملید تھے۔

آٹھویں جماعت میں تھے والدہ کا انتقال ہو گیا۔ ابتدائی تعلیم اورنگ آباد ہائی اسکول اور مدرسہ فوقانیہ عثمانیہ نانڈیڈ میں پائی۔ عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم اے کیا، تعلیم مکمل کرنے کے بعد ریڈیو اسٹیشن حیدر آباد اور اورنگ آباد سے چند سال وابستہ رہے۔ پھر چادرگھاٹ اسکول میں لیکچرر تاریخ مقرر ہوئے۔ سٹی کالج میں ایک برس اور عثمانیہ کالج اورنگ آباد میں تین برس لیکچرر رہے۔ عثمانیہ یونیورسٹی میں ۱۹۵۶ء تک لیکچرر رہے۔ صوبوں کی سانی بنیاد پر جب تقسیم ہوئی تو وہ کرناٹک چلے گئے اور گلبرگہ گورنمنٹ کالج میں پیشہ تدریس سے وابستہ رہے پھر گورنمنٹ کالج چتردرگ میں صدر شعبہ سیاسیات اور بعد میں بحیثیت پرنسپل کام کرتے رہے۔ ۵ مئی ۱۹۷۲ء کو گلبرگہ میں انتقال ہوا۔

ابتداء سے انھیں شعر و ادب سے خاص شغف رہا۔ ہائی اسکول کے زمانے سے شعر کہتے تھے۔ عاقل تخلص تھا۔ افسانے بھی لکھے لیکن بحیثیت ڈرامہ نگار شہرت ملی۔ ڈرامے لکھنے میں انھیں کمال حاصل تھا۔ کبھی کبھار ریڈیو اسٹیشن پہنچ کر

ڈراما نشر ہونے سے کچھ دیر قبل ڈراما لکھنے بیٹھتے، قلم برداشتہ رکھتے۔ باتیں بھی کرتے جاتے، تماش بھی کیٹلتے تھے اور ڈراما بھی لکھواتے جاتے تھے۔

ریڈیو ڈراما لکھنے میں انہیں خاص دسترس حاصل تھی۔ ان کے مشہور نشر شدہ ڈرامے حسب ذیل ہیں :

- ۱۔ رانی کرناوٹی
- ۲۔ روپ متی
- ۳۔ سیب کا درخت
- ۴۔ ایک ہاتھ کی تالی
- ۵۔ شبہ دن
- ۶۔ پرکاش کا وہی کمرہ
- ۷۔ انوکھی کہانی
- ۸۔ ٹھنڈی آگ
- ۹۔ دیدی
- ۱۰۔ پہچان
- ۱۱۔ دو گھنٹے
- ۱۲۔ راجہ رانی

۱۳۔ چٹکھڑیاں

ان کے علاوہ غنائیے اور میوزیکل فیچر بھی لکھے جن قابل ذکر ہیں :

- ۱۔ عروج آدم (غنائیہ)
- ۲۔ جھوٹے (غنائیہ)
- ۳۔ رم جھم (میوزیکل فیچر)

عاقلاً علی خاں کے ڈراموں کا موضوع محبت ہوتا ہے۔ انسانی جذبات کی کشمکش اور قربانی کو وہ پیش کرتے ہیں۔ "ٹھنڈی آگ" انوکھی کہانی اور "روپ متی" محبت کی کہانیاں ہیں۔

"ٹھنڈی آگ" میں بیمار ٹٹا کر چاہتا ہے کہ اس کی بیٹی لاجوئی کی

شادی رندھیر سے ہو جائے۔ رندھیر آرٹسٹ ہے۔ وہ لاجونتی سے پیار کرتا ہے۔
 لیکن لاجونتی رندھیر سے نہیں شیکھر سے پیار کرتی ہے۔ رندھیر اپنی محبت قربان
 کر کے لاجونتی اور شیکھر کو ایک کرنے کی ٹھان لیتا ہے۔ رندھیر کی بہن سوشیلا
 شیکھر سے پیار کرتی ہے۔ شیکھر کی ماں بھی یہی چاہتی ہے کہ سوشیلا اور شیکھر
 ایک ہو جائیں۔ لیکن رندھیر کے کہنے پر سوشیلا اپنا پیار قربان کر دیتی ہے۔
 رندھیر اور سوشیلا کی کوشش سے شیکھر اور لاجونتی ایک ہو جاتے ہیں۔ آخر میں
 رندھیر کو پتہ چلتا ہے کہ سوشیلا شیکھر سے پیار کرتی تھی تو وہ بہت پچھتا تا ہے۔
 دونوں اپنی اپنی محبت کی آفتوں کو سینے لگائے مر جاتے ہیں۔

”انوکھی کہانی“ بھی ٹریجڈی ہے۔ چترا اور پرشانت ایک دوسرے
 سے پیار کرتے ہیں۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔ لیکن پرشانت کو سہائی جہاز
 اڑانے کا شوق ہے۔ وہ چترا کے منع کرنے کے باوجود سہائی جہاز اڑاتا ہے
 اور غلامی کرتب بتاتے بتاتے حادثے کا شکار ہو جاتا ہے۔ پرشانت اس بات
 سے کڑوا صفا ہے کہ چترا سب کچھ بھول کر اس کی تیمارداری میں لگی رہے۔ وہ
 چاہتا ہے کہ چترا پہلے ہی کی طرح شگفتہ رہے، ہنستی بولتی رہے، تفریح کرے۔
 وہ چترا کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اس کے بھائی نریندر کے ساتھ گھومنے پھرنے جایا
 کرے۔ چترا ابتداء میں صرف پرشانت کا حکم ماننے کے لئے نریندر کے ساتھ جاتی
 ہے پھر وہ آہستہ آہستہ نریندر میں دلچسپی لینے لگتی ہے، نرس پرشانت کے درد
 کو سمجھتی ہے۔ وہ چترا کو سمجھاتی ہے لیکن چترا نرس پر شک کرنے لگتی ہے۔
 نرس پرشانت کی ماں کو سمجھاتی ہے، پرشانت کی ماں انوکھا فیصلہ کرتی ہے۔

وہ پرشانت کو جو معذور اور اپاہج ہے نہ ہرے دیتی ہے پھر خود نہ ہر پی کر خود کشی کر لیتی ہے۔

”روپ متی“ ایک تاریخی ڈراما ہے جس میں عاقل علی خاں نے روپ متی اور باز بہادر کی محبت کی داستان لکھی ہے۔ مغلوں کے شادی آباد کو فتح کر لینے کے بعد ادھم خاں چاہتا ہے کہ روپ متی اس کی ملکہ بن جائے لیکن روپ متی خود کشی کر لیتی ہے۔ ان سارے ڈراموں کا انجام المیہ ہے۔ لیکن عاقل علی خاں نے صرف المیہ ڈرانے ہی نہیں سکھے بلکہ ”دولہن“ میں انھوں نے فرسودہ رسموں کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ ”ہنستے آنسو“ میں میاں بیوی کے درمیان پیدا ہونے والی غلط فہمی اور ازالہ کو پیش کیا ہے۔ عاقل علی خاں کو ریڈیو ڈرامے پر مکمل گرفت حاصل ہے۔ وہ بڑی چابک دستی سے کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں۔ مثلاً ”انوکھی کہانی“ کی ابتداء میں ہی کرداروں کا تعارف ہو جاتا ہے۔

چترا: پرشانت میں یہ کہتی ہوں کہ اس طرح بلا اجازت کسی کے کمرے میں آجانے کو تم کیا سمجھتے ہو؟

پرشانت: آنے والے کی عالی ہمتی۔

چترا: چوری اور اس پر سرزوری۔ تمہیں کچھ خیال ہے پرشانت۔

پرشانت: خیال یہی اگر قابو ہوتا چترا تو مسمریز سٹ نہ بن جاتا اور اگر مسمریز سٹ بن جاتا تو جن کو خیال میں لاتا انھیں نظروں کے سامنے بھی کیچ بھاتا۔ اس طرح خود کھنچا کھنچا نہ آتا۔

چترا: اچھا ہوا تم انجینئر ہو کے رہ گئے پرشانت۔ شاعری بال بال بچ گئی

تم سے - ورنہ نہ جانے کیا سے کیا کر دیتے -

اس طرح پتہ چل جاتا ہے کہ چترا اور پرشانت ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور پرشانت انجینئر ہے ۔

اسی طرح " ٹھنڈی آگ " میں :

لاجویتی : دیکھیے اب ذرا آرام کیجئے

ٹھا کر : ان بوڑھی بڑیوں میں بڑا کس بل ہے لاجو - تم چنتا نہ کرو -

اور ہاں لاجو تم نے رندھیر کی بنائی تصویریں دیکھی ہیں ۔

اس طرح یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ رندھیر ایک آرٹسٹ ہے - ڈراما

" ہنٹے آنسو " کے ابتدائی مکالموں سے پتہ چل جاتا ہے کہ پرشانت اور اس کی بیوی چترا کے مزاج نہیں ملتے - دونوں میں جھگڑا ہے - پیسے کی کوئی کمی نہیں ہے ، دھرم داس : (اپنے آپ سے) بھگوان کی لیلیا بھی نرالی ہے - دینے کو

دھن اتنا دیا ہے کہ خرچ نہیں ہوتا - پر جیون سکھ نہیں ملا پرشانت

بابو کو - پتی پتی کا جھگڑا ایک دن اور بہت ہوا تو دو دن پہر

یہاں تو برس کے سارے دن - بڑی لیلیا عجیب ہے بھگوان -

چھوٹے چھوٹے مکالموں کے ذریعہ وہ کرداروں کا تعارف بڑے خوب صورت

ڈھنگ سے کر دیتے ہیں - مثلاً یہ بتانے کے لئے کہ چترا صرف دولت مند ہی

نہیں بلکہ تسلیم یافتہ بھی ہے ، وہ چترا سے کہلاتے ہیں ،

چترا : میں نے کالج میں اونچی تعلیم پائی ہے دھرم داس - فلاسفی میں

ڈگری لی ہے میں نے - کیا تم مجھے اپنے پرشانت سیٹھ کی بیوی سمجھتے

ہوئے یہ خیال کرتے ہو کہ ان کی طرح میں بھی بدھی کھو بیٹھی ہوں۔

ان کے ڈراموں میں کرداروں کا تصادم اور کشمکش بھی پائی جاتی ہے۔
”ٹھنڈی آگ“ میں کشمکش اس وقت شروع ہو جاتی ہے جب لاجوئی

زندہ صیر کہ یہ بتاتی ہے کہ وہ شیکھر سے پیار کرتی ہے۔

زندہ صیر: (بھڑائی ہوئی آوازیں) لاجو! نقش میں سب نا تمام

خون جگر کے بغیر۔ میری مصدّری، میری جترکاری کو سنبھال کر لے

سامان کر دو۔ مجھے معلوم ہونے دو کہ تمہارے پسندوں پر کس کی

حکومت ہے۔ تمہیں پریم کی سوگند لاجو۔

لاجوئی: (روتی ہوئی) یہ — یہ انگوٹھی اور اس پر کا یہ لیکھ —

(روتی ہے)

زندہ صیر: (سالنوں پر) شیکھر! (لاجو زیادہ رونے لگتی ہے) میں تمہارا

شکر یہ ادا کرتا ہوں لاجو — کہ تم نے — تم نے مجھے اس خدمت

کا موقع دیا۔ تم جو چاہو گی وہی ہو گا۔ زندہ صیر نے پریم کیا ہے

اور وہ پریم بھانا بھی جانتا ہے۔ زندہ صیر پر بھر دسہ رکھو لاجو۔

زندہ صیر تمہاری آشاؤں میں رنگ بھرے گا۔ بھرے گا۔

اور کرداروں کا تصادم شروع ہوتا ہے اور جذباتی زندہ صیر اپنی اور اپنی

بہن کی زندگی برباد کر کے لاجوئی اور شیکھر کو ایک کر دیتا ہے۔

ڈرامے میں اس کا بیٹہ نہیں چلتا کہ شیکھر بھی لاجوئی کو پسند کرتا ہے

یا نہیں؟ شیکھر اور سو شیا! پیار کرتے ہیں۔ صرف لاجوئی چونکہ شیکھر سے پیار

کرتی ہے۔ اس لئے رندھیر اتنی بڑی قربانی دیتا ہے۔ ڈراما نگار یہی اس قربانی کی ایک اور وجہ بھی بتاتا ہے۔

رندھیر: پریم امر ہوتا ہے باولی۔ اور تم نے ہی تو کہا ہے کہ خلش محبت کو جوان بنا دیتی ہے۔ مجھ سے پریم کا روپ نہ چھینو۔ اور میرا پریم اسی وقت نکھر سکتا ہے جب کہ میرے ارمانوں کا روپ بگڑ جائے۔ مجھ سے صاف صاف کہہ دو۔ میں چاچا جی سے کہہ کر تمہارے خوابوں کی تعبیر لادوں گا۔

یعنی اپنا پریم امر کہنے اور نکھارنے کے لئے رندھیر قربانی دیتا ہے۔ اور سوشیلا مفت میں اس ایثار کی بحیثیت چڑھ جاتی ہے۔

”انوکھی کہانی“ میں کہ داروں کا تصادم اور کشمکش اس وقت شروع ہوتی ہے جب پرشانت کا ایکسیڈنٹ ہو جاتا ہے اور وہ معذور ہو جاتا ہے اور یہ احساس کھائے جاتا ہے کہ چتر نے اس کی وجہ سے سیر و تفریح ترک کر دی ہے۔

پرشانت: (کسی قدر ملول لہجے میں) میری باتوں کو اور مضمی نہ پہناؤ۔

چترا: (لمبا سانس) چترا میں نے تمہاری بات نہ مان کر اپنے آپ کو اس طرح اپاہج بنا لیا ہے۔ یہی تم پر کیا کم ظلم ہے جو تم اپنی سیر و تفریح اور صحت کا خیال بھی چھوڑ بیٹھی ہو۔ مجھے تمہارا یہ حال دیکھ کر اپنے اپاہج اور معذور ہو جانے کا احساس بہت دکھ پہنچانے لگا ہے چترا۔

چترا: تم ناراض ہوتے ہو تو کبھی کبھی چلی جایا کروں گی۔

پر شانت : دیکھو نریندر آیا سہل ہے ۔ اور کہہ رہا تھا کہ آج گورنمنٹ کالج میں ایک ورائٹی شو ہے ۔ وہ جا رہا ہے ۔ تم اس کے ساتھ چلی جاؤ — میں تو تمہیں کہیں سیر و تفریح کو نہیں لے جاسکتا تم برپندر ہی کے ساتھ گھوم آیا کرو ۔

چترا : اچھا

پھر جب چترا سیر و تفریح کرنے نکلتی ہے تو پر شانت بے چین ہو جاتا ہے اور ایک کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے ۔

نرس : پیڑا تو خود آپ نے بڑھائی ہے پر شانت بابو ۔
پر شانت : خود میں نے ؟

نرس : ہاں ! چترا دیوی پہلے آپ کے پاس سے ایک پل بھی نہیں ہٹتی تھیں ۔ آپ نے انہیں جھوڑ کیا ۔ ڈانٹا ، سمجھایا ، التجا کی حکم دیا کہ وہ سیر و تفریح سے اپنا من بہلا نہیں ۔ اور جب ان کا من بہلنے لگا تو آپ بیا کل ہیں ۔ آپ نے پہاڑی جھرنے کو ارگھٹ راستوں سے نکال کر ڈھلان کی طرف کیوں چھوڑ دیا ؟ اور جب چھوڑ دیا ہے تو پہاڑ کی طرح اپنا دل مضبوط کیجئے ۔ پہاڑ کی چوٹی پر رہنے والے برف کی طرح اپنے صبر کو بچھلنے مت دیجئے ۔

پھر نرس اور چترا میں اور نرس اور پر شانت کی ماں کے کرداروں میں پھر عدم ہوتا ہے ۔

عاقلی علی خاں جذباتی ڈرامے لکھتے ہیں۔ ان کے کردار شدید جذباتی ہوتے ہیں۔ اور اختتام اکثر صورتوں میں المیہ ہوتا ہے۔

عاقلی علی خاں ریڈیائی ڈرامہ لکھنے کے فن سے واقف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں جگہ جگہ ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(دروازہ کھولنے کی آواز — شہنائی اُجاگر)

(دروازہ بند کرنے کی آواز — شہنائی پس منظر میں)

قدموں کی آواز قریب سے دور (قدموں کی آواز کے ساتھ مکالمے) —
وائٹن پر بھیدوں کا الاپ (ہلکا کانگ۔ طوفان کا اثر پیدا کرنے والی موسیقی) اسی طرح کی ہدایتیں مناسب جگہ پر ملتی ہیں۔

عاقلی علی خاں کے مکالموں میں تشبیہی انداز ملتا ہے وہ تشبیہات اور استعاروں کا استعمال ضرورت سے زیادہ کرتے ہیں۔ مثلاً ٹھنڈی آگ میں
زندھیر: لاجو! (دھیمی آواز میں) لہر ساحل سے پریم کرتی ہے۔ ساحل کا
آغوش چاہتی ہے۔ لیکن ساحل کے پیر پکڑ کر وہیں نہیں رہ
جاتی۔ تم ساحل ہو اور میں لہر۔ ساحل پر چاہے آسمان سے
باتیں کرنے والی عمارتیں کھڑی ہو جائیں چاہے وہاں کچھ بھی نہ
رہے لہر تو برابر ساحل کے قدم قدم کر کے ساگر کو جیون دیتی
رہے گی۔ تم چاہے کہیں کسی کی ہو کر رہو مگر پریمی من تو تمہاری
سیوا کرتا رہے گا۔ مجھے سیوا سے روک کر میرے پریم کا
اپمان نہ کرو لاجو۔

”انوکھی کہانی“ میں

نرس : آپ اب تک بڑی تیز روشنی میں جیون بتاتے رہے ہیں پر شانت بابو آپ نے صرف روپ دیکھا ہے چھایا نہیں دیکھی۔ چھایہ کا صرف ایک روپ ہوتا ہے۔ اور وہ ہے سیاہی۔ بس ایک سیاٹ سیاہی۔ جب چاروں طرف سے روشنی پڑ رہی ہو تو چھایہ بھی روشنی میں گھل مل جاتی ہے۔ لیکن جب کسی ایک طرف کی روشنی گئی ہو جائے تو تار ایک سایہ اُبھر آتا ہے۔ آپ نے اب تک اسے دیکھا نہیں تھا اور جب آپ کو یہ دکھائی دینے لگا ہے تو

عاقِل علی خاں عجیب سی نا مانوس ہندی زبان سمجھتے ہیں۔ وہ اُردو رسم الخط میں ہندی مکالمے سمجھتے ہیں۔ بعض مناسب اور آسان لفظوں کی موجودگی میں وہ شکل اور غیر مانوس الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ ان کے کردار ہندی میں بات چیت کرتے ہیں اور اُردو کے اشعار استعمال کرتے ہیں۔ جیسے ”ٹھنڈی آگ“ میں رندھیر کہتا ہے :

رندھیر : (بھرائی ہوئی آوازیں) لاجو، ”نقش ہیں سب ناتمام خونِ بگر کے بغیر“ — اور ”انوکھی کہانی“ میں چتر انگنا رہی ہے :

انجام تباہی تک جی جانا، کام ہے نیت والوں کا
یہ وہ منزل ہے کہ جہاں خود عشق حسیں ہو جاتا ہے

اور پر شانت اشعار کا استعمال کرتا ہے۔

جیسے یہ کہاں سے لائے کوئی تابِ نظارہ

اور ایک جگہ

ہم نے چاہا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد
وہ بھی کم بخت ترا چاہنے والا نکلا

نتیجے میں ان کی زبان ہندی اور اردو کا عجیب سا مخلوق بن کر رہ گئی ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے جیسے وہ یہ زبان اُسی وقت سمجھتے ہیں جب کردار ہندو ہوں۔ مسلم کرداروں کے لئے وہ مشتہ اردو سمجھتے ہیں۔ جیسے ”دہن“ میں خورشید: (رونی آواز میں) بے بس کا بار آنسوؤں سے دھانکا ہو جاتا ہے راشدہ۔ ان آنسو بھری آنکھوں میں تو ہمارا سماجی مستقبل پانی پر بنے نقش کی طرح نظر آ رہا ہے راشدہ۔ میری بہن! میں تو اپنی اعلیٰ تسلیم کے باوجود اس رسم پرستی کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ لیکن بہن تمہیں ان آنسوؤں کی قسم۔ تمہیں مقابلہ کرنا ہی ہوگا۔ اور ہر موقع سے فائدہ اٹھا کر زیادہ سے زیادہ بہنوں کو ان رسموں کی خرابیوں سے واقف کرانا ہوگا۔

بعض ڈراموں میں وہ کرداروں کے نام کی تکرار کر جاتے ہیں۔۔۔ جیسے ”انوکھی کہانی“ میں چترا اور پرشانت ہیں۔ ”بہنتے آنسو“ میں بھی چترا اور پرشانت ہیں۔

عاقل علی خاں حیدر آباد کے ایک اہم اور مقبول ڈرامہ نگار ہیں۔

سکندر توفیق

اصلی نام سکندر توفیق احمد مرزا ہے۔ قلمی نام سکندر توفیق ہے۔
 ۱۹۳۲ء میں اپنے آبائی وطن اورنگ میں پیدا ہوئے۔ ابتداء سے انٹر میڈیٹ
 تک اورنگ آباد ہی میں تعلیم حاصل کی۔ جامعہ عثمانیہ سے بی۔ اے اور ایم۔ اے
 (انگریزی) کیا۔ ۱۹۵۴ء میں ایم۔ اے کرنے کے بعد پیشہ تدریس کو اپنایا۔
 طب یونانی سے بھی دلچسپی سٹی۔ طب میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ اور اپنے
 نام کے ساتھ ڈاکٹر کا اضافہ کیا۔ اردو کی مشہور محقق اور ادیبہ ڈاکٹر رفیعہ سلطانیہ
 سابق ڈین فیکلٹی آف آرٹس عثمانیہ یونیورسٹی حقیقی بہن ہیں اور ڈاکٹر شمیمہ شوکت
 پروفیسر شعبہ اردو سنٹرل یونیورسٹی آف حیدرآباد آپ کی اہلیہ ہیں۔
 ڈاکٹر سکندر توفیق نے افسانے، مضامین، نظمیں و غزلیں اور فحیر رکھے
 لیکن انھیں ڈراما نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل ہوئی۔ وہ دکن ریڈیو کے
 زمانے سے سمجھ رہے ہیں۔ اور آج بھی ریڈیو ڈراموں میں منت نئے تجربے
 کر رہے ہیں۔ ان کا پہلا ڈراما ”ریڈیو کا افتتاح“ ہے جو ۱۹۴۸ء سے قبل
 اورنگ آباد سے نشر ہوا۔ اس وقت ڈاکٹر سکندر توفیق آٹھویں جماعت کے
 طالب علم تھے۔

ان کے نشر شدہ ڈراموں کی فہرست حسب ذیل ہے :

- ۱۔ ریڈیو کا افتتاح ۱۹۴۸ء سے پہلے اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
 - ۲۔ رزم جھم
 - ۳۔ پڑھائی کھائی
 - ۴۔ ہماری مشکلیں
 - ۵۔ عید مبارک
 - ۶۔ نیا سال آیا
 - ۷۔ زینت
 - ۸۔ دھنتے ساحل
 - ۹۔ بھٹکتی روہیں
 - ۱۰۔ روح اور چہرے
 - ۱۱۔ جب پریم سمجھایا جب پریمیوں کی کانفرنس۔ یہ ڈراما حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
 - ۱۲۔ جب سچے انسان بنے (یہ ڈراما بھی حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا اس کا مرامی اور تلگو دونوں زبانوں میں ترجمہ ہوا)
 - ۱۳۔ راہی حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
 - ۱۴۔ چھٹی انگلی اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
 - ۱۵۔ سکیریں
 - ۱۶۔ ہمالیہ اور صدیاں
- یہ تمام ریڈیائی ڈرامے اورنگ آباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے۔
- یہ تمام ریڈیائی ڈرامے حیدر آباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے۔
- یہ ڈرامے حیدر آباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوئے۔

- ۱۷۔ اور طوفان گذر گیا } یہ ڈرامے حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوئے۔
- ۱۸۔ یہ کیسی دنیا } یہ ڈرامے جو ڈرامیٹک مونیو لاگ کی تکنیک پر سمجھ گئے اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوئے۔
- ۱۹۔ تین راہیں } اورنگ آباد سے خواتین کے پروگرام میں نشر ہوا۔
- ۲۰۔ شبِ بنم } (گاندھی جی پر) یہ ڈرامہ حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۱۔ یہ لوگ } اورنگ آباد ریڈیو سے دومرتبہ نشر ہوا۔
- ۲۲۔ بے جان چیزیں } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۳۔ جو دلوں کو فتح کر لے } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۴۔ جو ادب جاتا } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۵۔ ستاروں کی بستی } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۶۔ یہ کوٹ } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۷۔ کر دٹ } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۸۔ انتقام } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۲۹۔ خواتین کا ایک مشاعرہ } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۳۰۔ اکیسویں صدی کا مشاعرہ } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۳۱۔ قوس قزح } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۳۲۔ سایہ بھی نہیں ہے جن کا ساتھی } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔
- ۳۳۔ یہی زندگی حقیقت یہی زندگی فسانہ } اورنگ آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

۳۴. سٹاٹا - حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

۳۵. محبت میں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے - حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

۳۶. منزل منزل - حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

۳۷. گڑیا گھر - حیدر آباد ریڈیو سے نشر ہوا۔

سکندر توفیق ایک منجھے ہوئے ڈرامہ نگار ہیں۔ انہوں نے اپنے ڈراموں میں عصری تقاضوں کو پورا کیا۔ بدلتے ہوئے رجحانات کو اپنے فن میں سمو کر کامیاب تجربے کئے۔

”اور طوفان گذر گیا“ ان کا ایک خوب صورت ڈراما ہے جو بظاہر روایتی لگتا ہے۔ لیکن اس کے کردار علامت بن گئے ہیں۔ اور علامتوں سے ڈرامے کی معنویت بڑھ گئی ہے۔

”اور طوفان گذر گیا“ کا تقسیم یہ ہے کہ ماں اپنی ممتا کے باوصف یہ نہیں چاہتی کہ اس کی اولاد بھی اس کی محبوب ترین شے میں کسی قسم کی شرکت کی دعوت دے۔ لیکن آخر کار ممتا غالب آجاتی ہے۔

سلمیٰ اپنی ذمہ داری کے زمانے میں ایک شخص جاوید (۱) سے محبت کرتی ہے لیکن جاوید سلمیٰ کی سہیلی فیروزہ سے شادی کر لیتا ہے۔ سلمیٰ کی بھی شادی ہو جاتی ہے لیکن وہ جاوید کو نہیں بھول سکتی اور اپنی محبت کی یاد میں اپنے لڑکے کا نام جاوید رکھتی ہے۔ جب کہ جاوید اپنی لڑکی کا نام اپنی مرحومہ بیوی فیروزہ کے نام پر رکھتا ہے۔

۲. برس بعد سلمیٰ کا لڑکا جاوید، فیروزہ سے پیار کرتا ہے۔ جب سلمیٰ کو

پتہ چلتا ہے کہ جاوید (۲) نے اپنی بیٹی کا نام فیروزہ رکھا ہے تو وہ انتقام کی آگ میں جل اٹھتی ہے۔ وہ نہیں چاہتی کہ پھر ایک بار جاوید اور فیروزہ ایک ہو جائیں۔ لیکن آخر میں ہار جاتی ہے۔

سکندر توفیق کی علامتیں گنجک نہیں۔ یہ علامتیں جدید ڈراما نگاروں جیسی مبہم نہیں ہیں۔ جاوید (۲) اقتدار کی علامت ہے۔ اور جاوید اور سلمیٰ دونوں ماں بیٹے ان مشہور مقتدر شخصیتوں کی علامت بن جاتے ہیں جنہوں نے ہندوستان پر حکومت کی ہے۔

سکندر توفیق کرداروں کا قارف بڑی عمدگی سے کرتے ہیں۔ اور بہت جلد کرداروں کا تصادم کروادیتے ہیں۔

جاوید (۱۱) : امی امی آپ سے ملے۔ آپ ہیں جاوید کمال اور ان کی صاحبزادی فیروزہ

جاوید (۲) : سلمیٰ
سلمیٰ : جاوید صاحب

کرداروں کے تصادم کے ساتھ ہی کشمکش شروع ہوتی ہے۔
سلمیٰ : فیروزہ اور جاوید — پھر فیروزہ اور جاوید — لیکن اب یہ نہ ہو سکے گا — ایک بار سلمیٰ کو شکست ہوئی تھی۔ لیکن اب فیروزہ کو ہارنا پڑے گا۔ اس میں اصل پتہ میرے پاس ہے جاوید صاحب۔
اب وہی ہوگا جو میں چاہوں گی۔

یہیں سے کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ اور آخر میں جب فیروزہ اس کے اندر سے

آواز دیتی ہے تو ڈرامہ نقطہ معدوم پر پہنچ جاتا ہے ۔

سلمیٰ : ادہ تو یہ تم ہو ۔

فیروزہ : نہیں اور ہاں بھی ۔ میں فیروزہ کی روح ہوں ۔ میں وہاں سے آئی ہوں جہاں دشمنی اور رقابت کے رکیک جذبات نہیں ہوتے ۔ اور نہ ان کے اثرات ہی پہنچ سکتے ہیں ۔

سلمیٰ : تم جھوٹ کہہ رہی ہو ۔ ایسا ہوتا تو تم یوں بھاگی بھاگی یہاں نہ آتیں ۔

فیروزہ : میں یہاں سے گئی ہی کب عقی سلمیٰ ۔ تم نے مجھے اپنی یادوں میں بسائے رکھا — ہاں یہ بات ضرور ہے کہ آج تم میری آواز بھی سن رہی ہو ۔ گو اسے پہچان نہ پائیں ۔ اس سے دیکھو تو تمہارے انتقام کا کھوکھلا پن —

اور جب ہوا کے زور سے جاوید کی تصویر نیچے گر کر اس کا شیشہ ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے تو وہ ہار جاتی ہے ۔

سلمیٰ : خدایا ! یہ کیسی بد شگونی ہے ۔ خدا نہ کرے میرے بیٹے پر کوئی آغ آئے ۔ میں یہ کہچیاں چُن لوں گی ۔

ڈرامے کا موضوع محبت اور انتقام ہے ۔ اس لئے سکندر توفیق محبت کے اظہار میں مکالمے کے ذریعہ شاعری کی حدوں کو چھو لیتے ہیں ۔

جیسے

جاوید (۲) یقیناً مانو سلمیٰ اس دل سے تمہاری محبت کبھی نہیں نکلی سکتی ۔

چاند سے آگ برس سکتی ہے۔ سورج اندھیرے اگل سکتا ہے۔
تاروں کی چمپاتی آنکھیں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اندھی ہو سکتی ہیں لیکن
میرادل کبھی تمہاری محبت سے خالی نہیں ہو سکتا۔

سلمیٰ: (رومانی لہجہ - خود فریبی کا منظر) جاوید - میرے اپنے جاوید -
جاوید: جب تک شفق کے پھولوں میں لالی ہے جب تک کہکشاں میں نور
ہے۔ قوس قزح میں رنگ بھرے ہیں، میرے دل میں تمہاری
محبت چمکتی رہے گی سلمیٰ -

سلمیٰ: آج بھی شفق کے پھولوں میں لالی ہے، کہکشاں میں تنویریں
تھیں، قوس قزح کی گمانوں میں رنگ تھا وہی رنگ۔ لیکن اب
تمہارے دل میں میری محبت نہ تھی۔ وہاں اب فیروزہ کی محبت
جاگ چکی تھی۔

اور

سلمیٰ: میں خود بھی یہی چاہتی ہوں۔ اُجالے کی ایک کون دیکھ لینے
کے بعد اندھیرا اور بھی زیادہ بھیانک اور بھی زیادہ جان لیوا
ہو جاتا ہے۔ مسرت کی ایک جھلک غم کو ابد زیادہ زہرناک
کر دیتی ہے۔ آنے والے دائمی فراق کی سیاہ طویل راتوں میں
جب دیرانِ سحر پر کروٹیں بدلنے والی فیروزہ تارے گلتی رہیگی
ان ہی تاروں کو جو شبِ ہیراں کے نقیب ہیں جن کی قسمیں
کھا کھا کر جھوٹے جاوید نے سادہ لوح سلمیٰ کو دھوکہ دیا تھا۔

ہاں وہ ان تاروں کو تکتے رہے گی۔ اس وقت جب فیروزہ کو مسٹر کے چند ثانیے یاد آئیں گے تو تم کہو دل کی کسک اور کتنی بڑھ جائے گی“ اس ڈرامے میں کرداروں کا تضاد بھی خوب ہے اور کشمکش بھی جاندار ہے۔ لیکن انجام روایتی سا ہے۔ جاوید کی تصویر کا نیچے گرنا اور شیشے کا ٹوٹنا بالکل روایتی معلوم ہوتا ہے۔ مناسب ہوتا اگر وہ سلمیٰ کی ہار دکھاتے، جاوید کی تڑپ دیکھ کر اس میں ممتا کا جذبہ جگاتے۔ (جاوید (۲) اور جاوید (۱) کے کردار کا فرق بتاتے اور یہ ثابت کرتے کہ ہر جاوید ہر جانی نہیں ہوتا۔ ایک جاوید نے فیروزہ کے لئے سلمیٰ کو چھوڑا تو دوسرے نے پہلی محبت فیروزہ ہی کو سب کچھ سمجھ لیا۔ بہر حال اختتام ڈرامے کے میاں سے میل نہیں کھاتا۔

”یہ کیسی دنیا“ بھی ایک خوب صورت تجربہ ہے۔ ڈاکٹر سکندر توفیق کیوپڈ کی EYE GRAFTING کرتے ہیں اور اسے آنکھیں دیتے ہیں کیونکہ آج محبت اندھی نہیں رہی۔ وہ زمانے لڑکے جب عاشق محبوب کے لئے دنیا کی مصیبتیں جھیلتا تھا۔ وہ دنیا کی پرواہ کے بغیر آگے بڑھتا جاتا تھا۔ وہ محبوب کی خاطر جان دینے سے بھی گریز نہیں کرتا تھا۔ لیکن رفتہ رفتہ قدیس بدلتی گئیں اب محبت کرنے والا کسی مصیبت کو جھیلے بغیر محبوب کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔

کیوپڈ ایک پریس کا نفرش میں موجود ہے اور رپورٹر اس سے سوالات کرتے ہیں۔ جب اس سے پوچھا جاتا ہے کہ اس نے آنکھیں کیوں پائیں تو وہ کہتا ہے :

کیوپڈ : کیا یہ عجیب بات نہ تھی کہ نظر کے نظر سے ملتے ہی عشق تو

ہو جائے لیکن اس پر بھی عشق و محبت کا دیوتا اندھا ہی کہلائے۔
 ڈراما نگار نے یہ دکھانے کی بھی کوشش کی ہے کہ محبت کے نام پر کئی
 خرابیاں ظاہری آنکھوں کے نہ ہونے کی وجہ سے پھلتی جا رہی ہیں اور محبت
 کے سست رفتار عمل کی جگہ سائنسی ترقی کے باعث برق رفتار عمل نے لے لی
 ہے۔ محبت کے معیار اور حالات میں بھی بڑا فرق ہوتا ہے۔ محبت میں مصیبت
 بھی ہے اور راحت بھی۔ یہ اپنے اپنے نصیب کی بات ہے۔ — زرین تاج
 حسن بن صباح جیسے قاتل اور سفاک شخص کی محبت میں گرفتار ہو کر فراق کے
 صدمے برداشت کرنے پر مجبور ہے۔ کیونکہ یہی اس کا مقدر ہے۔ — اور
 دوسری طرف ملکہ نور جہاں کو ساری آسائشیں حاصل ہیں اسکی شان و شوکت
 اور دبدر بہ کا کیا پوچھنا۔ اس کی قسمت میں محرومی نام کی کوئی چیز نہ تھی۔
 اسے جہانگیر کی محبت اور قرب حاصل تھا۔ اس کی جہانگیر کے دل پر ہی نہیں
 بلکہ ملک پر بھی حکمرانی تھی۔ وہ وصل کی لذتوں سے بامراد اور فراق کے غم
 سے نا آشنا تھی۔

یہاں سوال یہ ہے کہ کیا ملکہ نور جہاں واقعی خوش نصیب ہے؟ کیا
 وہ محبت کے عرفان سے محروم نہیں؟ لذتِ فراق سے محروم ہونا محبت میں
 سب سے بڑی محرومی ہے۔ اس نعمت کے لئے قدرت خاص دلوں کا انتخاب
 کرتی ہے۔ محبت میں شاہ و گدا کا فرق نہیں دیکھا جاتا۔ قرب اور جسم پر حکمرانی
 کے ذریعہ حاصل ہونے والے لطف کو کوئی اور نام تو دیا جاسکتا ہے مگر محبت کا
 نام نہیں دیا جاسکتا۔ محبت کا معیار اور تقاضے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ اسے

شان و مطراق اور مسرت و کامیابی کی بنیادوں پر نہیں جانیچا جاسکتا۔ ایسے
بامراد محبت کی دنیا میں نامراد ہی سمجھے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر سکندر توفیق کے ڈراموں کی خصوصیت یہی ہے کہ وہ موضوع کے
ساتھ پورا پورا انصاف کرتے ہیں۔ کرداروں کے درمیان گفتگو کو مکالمہ کے
دوران ہر کردار کی عمر، ماحول اور پیشے کی مناسبت سے ملحق رکھتے ہیں۔
ان کے ڈراموں کے پلاٹ موزوں سہنے کے ساتھ زمانہ پر طنز اور اہل زمانہ
پر اقدار کے بدل دینے پر لعن طعن کرتا ہے۔

ڈاکٹر سکندر توفیق اس اعتبار سے کامیاب ڈرامانگار ہیں کہ انہوں نے
عہد کے بدلے ہوئے حالات کو موضوع کا نشانہ بنا کر کہانی کی دنیا میں ایک
مثال قائم کر دی اور اپنے ڈراموں میں حقیقت کی مکمل نمائندگی کر دی۔ ڈاکٹر
سکندر توفیق کے ڈراموں کو دورِ حاضر کی مضطرب زندگی کا بے توجہ کہا جاسکتا ہے۔
ڈاکٹر سکندر توفیق نے مونیلاگ کی تکنک پر ڈرامے لکھے۔ جن میں
”یہ لوگ“ بے حد کامیاب ہے۔

”یہ لوگ“ میں ہر کردار خود اپنی زبانی اپنے حالات کہتا ہے اس طرح
کہانی کی کڑیاں ملتی ہیں۔ اور واقعات ایک لڑی میں بہرے جاتے ہیں۔
اس خود بیانہ میں کردار آپ ہی آپ اپنے اوصاف بھی ظاہر کرتا جاتا ہے۔
ایک دوسرے کی زبانی سارے کرداروں کی تشکیل ہوتی ہے۔

داستان گو ابتدا میں کرداروں کا تعارف پیش کرتا ہے۔ اور کردار
ایک شعر کے ذریعہ اپنی زندگی کی تفسیر بیان کرتے ہیں۔ ”یہ لوگ“ کا کوئی کردار

بھی مطمئن نہیں۔ سارے ڈرامے پر اضطراب کی فضا طاری ہے۔ آخر
طلعت کی محبت میں چوٹ کھا کر شاعری چھوڑ کر فوج میں بریگیڈیئر ہو جاتا
ہے۔ شبناز، ندیم کی بے وفائی کا صدمہ سہہ کر سارے کنبہ کا سہارا بن جاتی
ہے۔ اور بغیر مر کے سہارے زندہ رہنے کی کوشش کرتی ہے۔ طلعت کو
بظاہر سب آرام حاصل ہے اس کا جسم زندہ ہے لیکن بے روح۔

ندیم کو دولت مل گئی لیکن شبناز کی جدائی کے زخم کو وہ بھول نہیں
سکا۔ پرویز جو طلعت کو پا کر بھی نہ پاسکا۔

سب مل کر: ہم کہہ موصوم ہیں تہ فانی ہیں نہ معنی روزگار ہیں ہم لوگ
داستان گو: دل کے ایوان میں لئے گل شدہ شمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے

حسن محبوب کے سیال تصور کی طرح
اپنی تاریکی کو بے چہرے ہوئے پٹائے ہوئے۔
ادریسی اشعار پر دے ڈرامے کا کلائمکس بن جاتے ہیں۔

سکندر توفیق کے اکثر ڈراموں کا آغاز داستان گو یا راوی کے
تصریح سے ہوتا ہے۔ جو ڈرامے کے تخم کی غازی کرتا ہے۔ سکندر توفیق بریل اشعار
کا استعمال کرتے ہیں۔ سکندر توفیق کو ریڈیائی ڈرامے کی تکنک پر پوری طرح
عبور حاصل ہے۔ اکثر ڈرامے صرف چار کرداروں کے گرد گھومتے ہیں اس سے منبے
والا الجھن میں نہیں پڑتا۔ سازوں کے استعمال کے اشعاروں کے ساتھ ساتھ مائیک سے
دوبری اور قریب کی ہدایتیں بھی درج ہوتی ہیں۔ سکندر توفیق ریڈیائی ڈرامے کا ایک اہم نام ہے۔

نذیر محمد خاں

نذیر محمد خاں ۲۰ جون ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے۔ ۱۹۵۲ء میں جامعہ عثمانیہ سے بی اے کیا۔ اپریل ۱۹۵۴ء میں شادی ہوئی۔ ۱۹۵۲ء ہی میں اکاؤنٹنٹ جنرل آفس حیدرآباد سے وابستہ ہوئے اور ۱۹۷۱ء تک ملازمت کا سلسلہ چلا۔ ۱۹۷۱ء میں حیدرآباد چھوڑا اور پاکستان چلے گئے۔ ان دنوں کراچی ڈاک لیبر بورڈ میں آڈٹ آفیسر ہیں۔ پہلا نشری ڈرامہ ”اپنی نگریا“ ۱۳ ستمبر ۱۹۶۸ء کو حیدرآباد ریڈیو سے نشر ہوا۔ یہ ڈراما اعخون نے تفتن طبع کے لئے عبدالماجد مرچیم کے ڈرامٹک روم میں قلم برداشتہ رکھا تھا۔ بعد میں اشفاق حسین صاحب کے اصرار پر اعخون نے باضابطہ ڈراما نویسی کی۔ اس وقت وہ ہائی اسکول کے طالب علم تھے۔ تقریباً ۳۵، ۴۰، ۴۵ ڈرامے سمجھے۔ سن میں ”دیوتا“ سمجھ لے سکے، ”اجنتہ کے بعد“ سحر سونے تک، بازگشت، کھڑا محمد قلی قطب شاہ، آئینہ کیوں نہ دول، چھوڑی ہوئی منزل، مسافر، کیماگر، رقص شر، نجم السحر، آواز وغیرہ اہم ہیں۔ نذیر محمد خاں کے پاس ان ڈراموں میں سے کسی کی نقل موجود نہیں ہے۔ نہ ریڈیو اسٹیشن میں نشر ہونے والے ڈراموں کو محفوظ رکھا جاتا ہے۔ نذیر محمد خاں نے ڈراموں کو کسی رسالے میں چھپوایا بھی نہیں۔ نذیر محمد خاں صاحب کا خیال ہے کہ ریڈیو ڈرامے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کی پیش کش بھی

اچھی ہو۔ ورنہ ڈرامے کا تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ بہ اعتبار پیش کش وہ اپنے ڈرامے "بانجم" کو دوسرے ڈراموں پر فوقیت دیتے ہیں۔

راقم الحروف کی فرمائش پر نذیر محمد خاں صاحب نے ایک طویل نشری ڈراما "پودے" ارسال کیا جس سے ان کے فن کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔ "پودے" کا موضوع آج کی دنیا کا سب سے اہم مسئلہ ہے۔ آج کا انسان مشین کا پٹرزہ بن کر رہ گیا ہے۔ پیسہ کمانے کی ہوس عروج پر ہے۔ اس کے لئے انسان اپنی نئی نسل کو تک داؤ پر لگا۔ سہ باز نہیں آتا۔ وہ بچوں کے میلانات کے مطابق راہِ عمل متعین نہیں کرنا چاہتا۔ ہر شخص یہی چاہتا ہے کہ اس کا لڑکا ڈاکٹر یا انجینئر بنے۔ وہ آرٹ، ادب، شعر، فلسفہ، تاریخ، تہذیب کو بے فیض تصور کرنے لگا ہے۔ کیوں کہ اب تقدیر تہذیب اور تاریخ کے فیصلے مکتبوں، مدرسوں اور کالجوں دیونیورسٹیوں میں نہیں منڈیوں، مارکٹوں، سٹہ بازاروں اور اسٹاک ایکسچینجوں میں سنائے جا رہے ہیں۔ یہ دور مقابلہ اور مسابقت کا دور ہے۔ اس لئے آج کا انسان چاہتا ہے کہ منڈیوں اور مارکٹوں پر اس کی گرفت مضبوط رہے۔ خوب صورت شعر کہنے والے اور خوب صورت خواب دیکھنے والوں کی اس دنیا کو ضرورت نہیں رہی۔ نذیر محمد خاں نے آج کے خطرناک ذہن اور منصوبے کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ پھر میلانات کے خلاف بچوں پر لا دے گئے فیصلے کتنے خطرناک ثابت ہو سکتے ہیں اس کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔

اس ڈرامے کا مرکزی کردار عرشی ہے نئی نسل کا نمائندہ ہے! فیضی

ہے سرمایہ دار مشینی زندگی کا فرد - عائشہ ہے عرشی کی ماں اور کلج کی سچری۔ ایک ہاشمور عورت جو ادب کی قدر و قیمت بھی جانتی ہے اور اس دنیا کو ادب کی کتنی ضرورت ہے اس سے بھی واقف ہے۔ مرزا ہے فیضی کا دوست جو کلج کا پرنسپل ہے اور اپنی ذمہ داریوں کو سمجھتا ہے مستقل مزاج اور صبر و تحمل سے کام لینے والا آدمی جو مفادات کے لئے بچوں کا استحصال نہیں کرتا۔ مولانا ہیں مذہب کی سچی آگہی رکھنے والے عالموں کی علامت۔ اور دوسرے کردار بھی ہیں۔ ان کرداروں کے ذریعہ نذیر محمد خاں نے اپنی بات فن کارانہ ڈھنگ سے کہی ہے۔ مسئلہ ہے عرشی کی پڑھائی کا۔ فیضی یہ چاہتا ہے کہ عرشی اس کی مرضی کے مطابق ڈاکٹر یا انجینئر بنے۔ عرشی کا رجحان آرٹ کی طرف ہے۔ اسے شعر و ادب اور موسیقی سے دلچسپی ہے۔ عائشہ اور مرزا چاہتے ہیں کہ عرشی اپنے رجحان و میدان کے مطابق تعلیم حاصل کرے کیوں کہ ملک کی خدمت کرنے کا مطلب انجینئر یا ڈاکٹر ہونا نہیں ہے۔ پھر ایسے نیچے جو ماں باپ کی مرضی کے احترام میں بالجبر کوئی تعلیم حاصل کرتے ہیں تو ان کی بے دلی سے قوم کی تعمیر کی بجائے نقصان پہنچتا ہے۔ اور زندگی بھر اپنی ادھوری تمناؤں کا انتقام وہ معاشرے سے لیتے ہیں۔ فیضی ایک عملی انسان ہے۔ اس کے پاس ایسے نازک جذبات نہیں ہیں اس لئے وہ سمجھتا ہے کہ مرزا اس کے بیٹے کے مستقبل کو تباہ کرنا چاہتا ہے۔ پھر اسے مسئلہ بنا دیا جاتا ہے۔ فیضی اپنی کاروبارانہ ذہنیت سے اس مسئلہ کو ایک نیا رنگ دیتا ہے۔ طلباء و حکامہ کر دیتے ہیں۔ مرزا کو دہریہ اور رجعت پسند کہا جاتا ہے اور فیضی کو سرمایہ دار!! پھر

گورنگ باڈی طلب کی جاتی ہے۔ طویل مباحثے کے بعد بات فیضی کی سمجھ میں آتی ہے اور جب ڈراما ختم ہوتا ہے تو ایک سوال ذہن میں گونجتا ہے کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا اس دنیا میں پھر سے آرٹ اور شعر و ادب کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے گا؟ کیا بچے اپنے میلانات کے مطابق تعلیم حاصل کر سکیں گے اور سر اٹھا کر چل سکیں گے؟ کیا دنیا سے یہ تجارتی منڈیاں یہ مارکیٹیں ختم ہو جائیں گی؟ کیا اب بھی مائیں بچوں کو سسلانے کے لئے لوریاں گائیں گی؟

نذیر محمد خاں نے سماج کی اس ناہمواری کی طرف خوب صورتی سے اشارہ کیا ہے۔ مسابقتی دوڑ نے دنیا کو جس تباہی کے دہانے پر پہنچا دیا اس خطرے کا بھی اظہار کیا ہے۔ اور پھر ادیب و شاعر کا یہی سب سے بڑا منصب ہے کہ وہ پردہ افلاک میں چھپے حادثوں کا عکس آئینہ ادراک میں دیکھے۔ اور خطرات سے اپنی نسل کو آگاہ کرے۔ اس میں نذیر محمد خاں پوری طرح کامیاب ہیں۔

اس ڈرامے کا مرکزی کردار عرشی ایک بے حد ذہین اور حساس طالب علم ہے۔ ڈرامے کی ابتداء میں ہمیں عائشہ اور فیضی کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے عرشی کو اس بات کا صدمہ ہے کہ اس کے باپ نے اسے نظر انداز کیا۔۔۔ انھوں نے ہزار بارہ سو روپے بغیر اعتراض و پوچھ سمجھ کے کیشیر کے ذریعہ اس طرح دیئے جیسے بل ادا کر رہے ہوں۔ پھر واقعات کے سہارے عرشی کی جو تصویر بنتی ہے وہ کچھ اس طرح ہے کہ کورس کی کتابیں اسے بچوں کا کھیل لگتی ہیں۔ وہ کورس کی کتابوں کے علاوہ اپنی نمی کی لائبریری سے دوسری کتابیں

بھی پڑھتا ہے۔ اسے موسیقی سے سکون ملتا ہے۔ اور موسیقی کے پس منظر میں پڑھائی کرتا ہے۔ وہ بے حد جلد امتحان کے پرچے حل کر لیتا ہے اور پھر پورے صوبے میں ٹاپ کرتا ہے۔ اس کی ذہنی سطح بہت اونچی ہے وہ اس عمر میں ماں باپ کی سطح پر سوچتا ہے۔ زندگی کے بارے میں اس کا مایک واضح نقطہ نظر ہے۔ وہ یہ سوچتا ہے کہ قوم کی خدمت صرف ڈاکٹر یا انجینیئر بن کر ہی نہیں کی جاسکتی اور بھی طریقے ہیں۔ اس عمر میں وہ جو مضمون سمجھتا ہے تو اس طرح ہے :

”اور شاید اسی لئے ہم لنگڑے بولے اور اپاہج ہو کر رہ گئے ہیں ہمارا ہر کام شینیں کرتی ہیں۔ کھیت سے کھلیاں تک کھلیاں سے کارخانے تک اور پھر کارخانے سے منڈی اور مکان تک ہم ہر کام انہی سے لیتے ہیں۔ وہی ہمارے لئے جوتی اور بوتی ہیں۔ وہی کاٹتی اور وہی سیٹی اور پکاتی ہیں وہی مٹی اور دھوتی ہیں۔ پھر ہمارے جسم مفلوج اور ہمارے دل مرے اور مردہ نہ ہوں تو کیا ہو؟ یہ سب کیا ہے؟ تہذیب یا تباہی؟“

اس کے اس نقطہ نظر کی وجہ سے کرداروں میں تصادم ہوتا ہے۔ —
 عرش اپنے رجمان اپنے میلان کے مطابق تعلیم کے حصول کے لئے جدوجہد کرتا ہے۔ اس کی ماں عاکشہ اور پرنسپل مرزا اس کے ساتھ ہیں۔ عرش اتنا باشعور ہے کہ وہ باپ کی سازشی ذہنیت سے پوری طرح باخبر ہے۔ جب فیضی

عائشہ یہ پابندی لگا دیتا ہے تو عرشی اس خطرے کی بوسونگھ لیتا ہے کہ حالات خراب ہوں تو فیمنی عائشہ کو الگ بھی کر دے گا۔

عرشی کی ذہانت، کورس کی کتابیں پڑھ لینا، پورے صوبے میں ٹاپ آنا۔ اپنا ایک رجحان رکھنا اور اس کے مطابق تعلیم حاصل کرنے کی خواہش کرنا تو فطری ہے لیکن کہیں کہیں عرشی کے منہ سے بڑے بڑے جملے کہلوائے گئے ہیں اور کہیں کہیں بدتمیزی کا گمان ہوتا ہے۔ مثلاً جب اس کے ٹاپ کرنے پر رپورٹر انٹرویو لینے آتا ہے تو وہ فلسفیانہ انداز میں بتاتا ہے کہ ”قوم کی خدمت تو یہ بھی ہے کہ آپ اخبار میں صحیح خبریں چھاپیں“ میں اپنا کام ایمان داری سے کروں، مئی ایمان داری سے پڑھائیں اور ڈیڑی“ اور جب کالج کے لڑکے ہنگامہ کرتے ہیں تو وہ اپنے باپ کی سازش سمجھ لیتا ہے اور عائشہ اسے سمجھاتی ہے تو اس کا لہجہ بدتمیزی کی حدوں میں آجاتا

ہے۔ جیسے: عائشہ: یہ بھی تو سوچو کہ وہ کس لئے اور کس کے لئے کر رہا ہے

ہیں؟

عرشی: میرے لئے نا؟

عائشہ: تو اور کس کے لئے؟ وہ تمہارے باپ ہیں۔

عرشی: (طنز سے جس میں شدید کرب بھی شامل ہے) باپ

عائشہ: (لہجہ کے طنز اور کرب سے گھبرا کر) عرشی۔

عرشی: باپ نہیں مئی! بیویاری

عائشہ : عرشی بیٹے تم ہوش میں تو ہو ؟

عرشی : اور میں ، بیٹا نہیں ، پکنے والا وہ مال ہوں جسے وہ چنگے داموں میں بیچنا چاہتے ہیں ۔ سرمایہ ! جیسے کسی نے بزنس میں لگا کر وہ ایک اور کارخانہ ایک اور کوٹھی کھڑی کر تی چاہتے ہیں ۔

اور اسی گفتگو کے سلسلے میں وہ آگے چل کر کہتا ہے ۔

عرشی : اگر آپ سے کہا جائے کہ آپ ڈیڑی یا مجھے ، دونوں میں سے کسی ایک کو منتخب کر لیں تو آپ ڈیڑی کو چھوڑ سکتی ہیں ۔
عائشہ : اس معمولی جھگڑے کو ختم اتنی دور تک لے جاؤ گے یہ میں نے خواب میں بھی نہیں سوچا تھا ۔

عرشی : مگر اب سوچئے ۔ آپ کو سوچنا پڑے گا اور اس لئے سوچنا پڑے گا کہ یہ مسئلہ اب صرف باپ بیٹے اور شوہر اور بیوی کا مسئلہ نہیں رہ گیا ہے ۔ اب یہ مسئلہ بن گیا ہے انسان کی آزادی اور اس کے بنیادی حق کا مسئلہ ۔ اور کوئی حق اور کوئی آزادی خون اور قربانی کے بغیر نہیں ملتی ۔

اور آگے جا کر وہ کہتا ہے :

عرشی : دنیا فساد سے بھر گئی ہے ۔ کچھ لوگ اپنی حدوں سے بہت آگے نکل گئے ہیں ۔ وہ اوروں کی تقدیر اور ان کے مقدر

کے مالک اور مختار بن بیٹھے ہیں۔ ممی ! انہیں ان کی حدوں میں واپس لانا ہے۔ انہیں واپس لانا ہے۔

ایک ہائی اسکول پاس بچے کے منہ سے یہ ساری باتیں بہت بڑی معلوم ہوتی ہیں۔ اور کہیں کہیں تو یہ احساس بھی جاگتا ہے کہ وہ باپ سے بدتمیزی کر رہا ہے۔ جیسے ماں سے پوچھنا کہ وہ کس کے ساتھ ہے۔ پھر باپ کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ حد سے بڑھ گیا ہے، اُسے بیو پارٹی کہنا عجیب سا لگتا ہے۔ پھر وہ اتنے فلسفیانہ انداز میں مضمون سمجھتا ہے کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔

”کیا اس دنیا کی ہر چیز غلط ہے؟ ہر چیز اپنی جگہ سے بھٹی ہوئی ہے؟ وہ وہاں نہیں ہے جہاں اسے ہونا چاہیئے اگر وہ وہاں نہیں ہے تو پھر اسے کہاں ہونا چاہیئے۔ پھر کس نے اسے وہاں رکھا اور کس نے رکھا ہے، جہاں اسے نہیں ہونا چاہیئے۔ غلطی کہاں اور کس کی ہے۔ پھر غلط کیا ہے اور صحیح کیا ہے؟ راستہ چلتے کسی انسان کو ہم اچانک ٹھوکر کھا کر گرتا ہوا دیکھتے ہیں تو بے اختیار اس کی طرف دوڑ پڑتے ہیں۔ اور سنبھالتے اور سہارا دیتے ہیں اس کی چوٹ سہلاتے ہیں اس کے زخموں پر پٹی باندھتے ہیں۔ ہم گرنے والے سے اس کا نام پتہ اس کی ذات اس کا مذہب نہیں پوچھتے۔ ہم سوچتے ہیں تو پل بھر

کے لئے اتنا ہی سوچتے ہیں کہ یہ سبھی ہماری طرح کا ایک انسان ہے اور اسے سنبھالنا اور سہارا دینا ہمارا فرض ہے۔ لیکن پھر یہی انسان دھوپ میں جھلکتا، ٹھنڈ میں ٹھٹھکتا، بارش میں بھیگتا، بھوک اور بیماری سے نڈھال، بے حال، بے کس، بے گھر اور بے سہارا ہماری ہی کسی اونچی حوٹلی کے دروازے پر دم توڑ دیتا ہے۔ اور اس کے گھر کے دروازے پر کچھا ہوتا ہے "کرا یہ کسے لئے خالی ہے" اسے دیکھ کر سہارے دل پر چوٹ نہیں لگتی ہماری آنکھ نہیں بھر آتی ہم نہیں سوچتے وہ کیوں مر گیا۔ ہمارا دروازہ بند ہی رہتا ہے۔ ہم نہیں سوچتے ہمارے اندر اتنی روشنی کہاں سے آتی ہے۔ اور پھر اس روشنی کو ہم اپنے بند دروازے میں کس لئے قید کر دیتے ہیں۔ پھر سچ کیا ہے؟ گرتے ہوئے انسان کو سہارا دینا یا ہمارے خالی مکان کا بند دروازہ یا پھر وہ آدمی ہی غلط ہے جو گرا اور مر گیا؟

کتنی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ آج کی دنیا کے بارے میں عرشی سوچ رہا ہے۔ آگہی کا یہ انداز، ادراک کی یہ منزل اتنی کم عمری میں حیرت انگیز ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے کہ دار نہیں خود ڈراما نگار بولنے لگا ہے۔ یہ مان بھی لیا جائے کہ عرشی کی ذہنی سطح عام بچوں سے مختلف اور اونچی ہے۔ تب بھی سوچنے کا یہ انداز ناقابل یقین ہے۔ عرشی کی ذہانت کے اظہار کے طور

پہرہ ڈرا انگار اس کے کلاس کا ایک واقعہ پیش کرتا ہے۔ جس میں استاد نے
 'بیسوں' کی جگہ 'سالوں' کا لفظ استعمال کیا ایک جگہ اس نے غلط کا تلفظ غلط
 کیا ہے۔ یہ دونوں زبان کی غلطیاں ہیں۔ اس میں عرشی کی ذہانت سے زیادہ اس
 کے اچھے زبان ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ اور انسان کا صحیح زبان بولنا اس کے ماحول
 پر بھی منحصر ہے۔ پھر یہ بات کچھ اس طرح بڑھتی ہے کہ استاد کو استغنیٰ دینا
 پڑتا ہے۔ اور عرشی کچھ نہیں کرتا۔ سعادت مندی کا تقاضہ یہ تھا کہ وہ خوبصورتی
 کے ساتھ ہر ادب میں رہ کر استاد کو اس کی غلطی کا احساس دلانا، یوں بدتمیزی
 سے کلاس روم میں ہنستا نہ استاد کی شان میں بے رحمانہ گستاخی سے پیش آتا۔
 کیونکہ ذہانت کے اظہار اور علم کے حصول کے ساتھ ساتھ کلاس میں ڈسپلن کا قائم
 رکھنا بھی طالب علم کا فرض ہے۔ نذیر احمد خاں نے اسے نظر انداز کر دیا۔ ان
 دو ابواب کے بغیر بھی عرشی کی ذہانت کا اظہار ہو سکتا تھا۔ اور ڈرامہ طوالت
 سے بھی بچ جاتا۔ ہیڈ ماسٹر کا 'وعلیکم آداب' کہنا بھی نہ روایت ہے اور نہ
 بدلت۔ 'آداب عرض ہے' اردو کی مشترکہ تہذیب کی دین ہے جس کا جواب
 بھی 'آداب عرض ہوتا ہے نہ کہ وعلیکم آداب'۔ السلام علیکم اور نمستے اپنے اپنے
 مذاہب کی غمازی کرتے ہیں۔ اس سے گریز کرنے کے لئے مشترکہ تہذیب میں
 آداب عرض ہے کارواج پڑا۔ وعلیکم آداب ہیڈ ماسٹر کی سنجیدہ شخصیت کو
 مجروح کرتا ہے۔

عرشی کی ماں حالتہ بھی اس ڈرامے کا ایک اہم کردار ہے۔ — حالتہ اور
 فیضی مجموعہ افساد ہیں۔ حالتہ ایک سلیقہ شعار بیوی ہی نہیں ایک اچھی ماں بھی

ہے ۔ وہ باوجود نوکر چاکر کے اپنے شوہر کا ذاتی طور پر خود خیال رکھتی ہے ۔
شوہر کے پاس بیٹھ کر ناشتے کا خیال کرتی ہے ۔ وہ ایک اچھی لیکچرر بھی ہے ۔
ہر روز وہ دوسرے روز کا لیکچر تیار کرتی ہے ۔ وہ ایک اچھی ماں ہے جو بچے
کی نفسیات سمجھتی ہے ۔ وہ چاہتی ہے کہ اس کا بیٹا عرشی اپنے میلان کے مطابق
تعلیم حاصل کرے ۔ یہی نہیں اس کے دل میں معاشرے کا بھی درد ہے ۔ وہ
عرشی کو اپنا بیٹا ہی نہیں اس معاشرے کا وارث سمجھتی ہے ۔ وہ ایک باشعور
اور دانش ور خاتون ہے ۔ اسے طاقت کے حصول کی دوطرہ مطابقت العنانی
بے پناہ و بے لگام طاقت پر تشویش ہے ۔ وہ اسے بُرا سمجھتی ہے ۔ وہ سمجھتی
ہے کہ اس طرح دنیا برباد ہو جائے گی ۔ اور دنیا کو بربادی سے بچانے کے
لیے وہ اپنا حصہ ادا کرتی ہے ۔ وہ اپنے شوہر کو سمجھاتی ہے اور حتی الامکان
اس بات کی کوشش کرتی ہے کہ باپ بیٹے ٹکرائے نہ جائیں ۔ وہ بیٹے کو بھی
سمجھاتی ہے اور باپ کو بھی ۔ اور جب بیٹا طیش میں آکر اس سے پوچھتا ہے
کہ اگر باپ اور بیٹے میں سے کسی ایک کو منتخب کرنا پڑے تو وہ کس کا
ساتھ دے گی تو عاکشہ کہتی ہے کہ اسے دونوں ہی عزیز ہیں ۔ وہ ایک ایسی
ماں ہے جو بیٹے کی روح کو مرنے نہیں دینا چاہتی جس کی مدد اسے لینی ہے ۔
وہ فیضی کا دوست کالج کا پرنسپل مرزا ہے ۔ مرزا کے لئے اس کے دل میں
نرم گوشے ہیں ۔ مرزا کبھی عاکشہ کا آرزو مند تھا ۔ یہی بات اس کے لئے
مصیبت بھی بن جاتی ہے ۔ کیوں کہ فیضی اس بات سے واقف ہے اور وہ
مرزا پر طنز بھی کر چکا ہے کہ وہ اپنی ادھوری تمنا کا انتقام اس سے اور

اس کے بچے سے لے رہا ہے۔ پھر جب فیضی شرع کے حوالے سے اسے گھر سے باہر قدم نکالنے پر پابندی لگا دیتا ہے تو وہ بڑی فرماں برداری سے اس بے جا اختیارات کے اظہار کو قبول کر لیتی ہے۔ وہ جانتی ہے کہ اس کے شوہر میں لطیف جذبات نہیں ہیں اس لئے وہ اسے اسی انداز میں سمجھایا کرتی ہے۔ لیکن اس ساری احتیاط کے باوجود کہیں کہیں اس کا لہجہ فیضی کے لئے تحقیر آمیز سا ہو جاتا ہے۔ جیسے فیضی، مرزا اور گورنگ باڈی کا جہاں اجلاس ہو رہا ہے وہ اس کمرے میں آ جاتی ہے اور سب کے سامنے فیضی کو مخاطب کر کے کہتی ہے :

عائشہ : بتاتی ہوں۔ مرزا ! میں باہر کھڑی کچھ دیر تک آپ کی باتیں سنتی رہی ہوں۔ اتنی اونچی باتیں اور سب حضرات تو سمجھ جائیں گے لیکن یہ ان کی سمجھ میں شاید ہی آئیں اور بد قسمتی سے بہت کچھ اٹھی کے سمجھنے پر موقوف ہے۔ اس لئے اگر آپ اجازت دیں تو میں آپ کی بات مکمل کروں۔

ایسے موقعوں پر اس کی شخصیت مجروح ہوتی نظر آتی ہے اور جس طرح سے ڈراما نگار نے اس کے کردار کو ارتقائی منزلوں تک پہنچایا ہے، ایسی گفتگو اس سے میل نہیں کھاتی۔

اس محمودی سی فروگزاشت کے علاوہ عائشہ کا کردار ایک سمجھ دار، باشعور دانش ور اور مضبوط عورت کا ہے۔ اس مرکزی مسئلے کا اظہار بھی ڈراما نگار نے عائشہ ہی کی زبانی کر دیا ہے۔

عائشہ، شکریہ ڈاکٹر صدیقی۔ اب عرشی اور فرخ کے معاملہ کو لیجئے۔

دونوں نہایت ذہین بچے ہیں۔ اور اسی ذہانت کے زور پر وہ کچھ بھی بن سکتے ہیں۔ ڈاکٹر بھی، انجینئر بھی، ریاضی داں بھی، وکیل بھی، صحافی بھی، ادیب و فلسفی بھی۔ لیکن عرشی انجینئر بننا نہیں چاہتا۔ وہ ڈاکٹر اور وکیل بھی بننا نہیں چاہتا۔ مگر وہ کیوں نہیں چاہتا؟ اس لئے کہ وہ بن نہیں سکتا یا اس لیے کہ یہ اس کی فطرت اور

اس کی طبیعت کے خلاف ہے؟ میں سمجھتی ہوں یہی بات ہے۔ اب اگر اس پر جبر کیا گیا تو وہ بے شک میکا نیکل انجینئر بن جائیگا یا کچھ بھی بن جائے گا۔ لیکن کیا یہ اس کے ساتھ انصاف ہوگا؟ کیا آپ نہیں سمجھتے اس بظاہر چھوٹی طبعی نافرمانی کا نتیجہ اور انجام آگے چل کر کتنا ہولناک اور کتنا عبرت ناک ہوگا؟ ساری عمر اس کا دم گھٹتا رہے گا۔ وہ اس نافرمانی کا انتقام لے گا اپنے آپ سے، اپنی اولاد سے، اپنے ہمسایہ سے، اپنی قوم سے اور اپنے معاشرے سے، پھر کیا یہ میرے بچے کی تباہی نہیں ہے؟ اور پھر ایک عرشی ہی کیوں؟ کیا اس طرح ہم آنے والی تمام نسلوں کو تباہ نہیں کر دیں گے؟

یہ وہ اہم سوال ہے جو ماں بہنے کے ناٹے اپنے لڑکے کی نفسیات کے ذریعے عائشہ سمجھتی آ رہی ہے اور سارے ذمہ داروں کے سامنے اسے رکھتی بھی ہے۔ اس سوال کی اہمیت کو جتنا ایک ماں سمجھ سکتی ہے کوئی اور نہیں

سمجھ سکتا۔ اسی لئے اس سوال کے لیے ڈراما نگار نے عائشہ جلیبی ہاشمور
ماں کا انتخاب کیا ہے۔

تیسرا اہم کردار فیضی ہے جو سارے کرداروں سے متصادم ہوتا
ہے۔ سب سے حقیقی کردار اس معاشرے کا علامتی کردار جو دنیا کو دنیا کی
طرح برتنا چاہتا ہے۔ دنیا نے جو کچھ اُسے دیا ہے وہی لوٹنا چاہتا ہے۔
وہ تصور پرست یا عینیت پرست نہیں ہے۔ تخیل کی دنیا آنے والی نسل
اور دنیا کی بے راہ روی سے اسے کوئی سُسر و کار نہیں۔ وہ ہوا کے رُخ پر
چلنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ عرشی بھی اُسی رُخ پر ہے۔ اسے دنیا
بدلنے سے کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ صرف اس کی فکر ہے کہ موجودہ سماج کے
ڈھانچے میں زیادہ سے زیادہ فائدہ کیسے اٹھایا جائے۔ وہ چاہتا ہے کہ
زیادہ سے زیادہ دولت کمائے۔ وہ بہت ہی چاق و چوبند رہنا چاہتا ہے
کیوں کہ اُسے اچھی طرح احساس ہے کہ ذرا سی چوک ذرا سی غفلت سے اس
کی بنائی ہوئی دنیا تباہ ہو جائے گی۔ کوٹیاں اور کارخانے تباہ ہو جائیں
وہ سمجھتا ہے کہ آج ہر چیز بدل گئی ہے۔ سچائی اور صداقت کے معیار
بدل گئے ہیں۔ وہ بے طاقت، مطلق اور بے عنان طاقت کو آج کی صدا
سمجھتا ہے اور اسی کے حصول کو مقصدِ حیات سمجھتا ہے۔ اور جب دیکھتا
ہے کہ عرشی کے سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ اس سے مختلف ہے تو پھر جاتا ہے۔
کیونکہ وہ ایک ایسا باپ ہے جو صرف اتنا ہی فرض سمجھتا ہے کہ اس کا بیٹا
شہر کے سب سے ہنگے اسکول میں پڑھے، دو دو ٹیوٹر اس کے لیے ہوں

اپنی کاریں جائے اور آئے۔ وہ لڑکے کی ہر خواہش کی تکمیل پیسے سے کرنا چاہتا ہے۔ اسے اس کا پتہ نہیں کہ عرشی کی کیا مصروفیتیں ہیں، اس کی نفسیات کیا ہے۔ اس لئے امتحانوں کے سامنے عرشی کے کمرے سے موسیقی کی آواز آتی ہے تو وہ ناراض ہو جاتا ہے۔ وہ بہت جلد برہم بھی ہو جاتا ہے۔ اسے یہ بھی پتہ نہیں ہوتا کہ اس کا بیٹا صوبے میں ٹاپ آیا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ عرشی انجینئر بنے اور اس کا کاروبار اس کی کوٹھیوں، کاروں اور کارخانوں کو سنبھالے۔ اس کے پاس سوسائٹی، قوم، تہذیب اور تاریخ کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ وہ فلسفہ اور اخلاقیات کو بے معنی اور آدرشوں کو اصقانہ عینیت پرستی سمجھتا ہے۔ اور جب عرشی اس کی بات نہیں مانتا اور عائشہ اس کا ساتھ دیتی ہے اور مرزا اس کی سمیت افزائی کرتا ہے تو آج کے مشینی انسان کی طرح اس محاذ پر جیتنے کے لئے سب کچھ کر گزرتا ہے۔ ایک طرف وہ مرزا سے الجھ پڑتا ہے اور طعنہ دیتا ہے کہ اپنے بیٹے کے داخلے کی خاطر وہ عرشی کو درغلارہا ہے۔ ادھر وہ شرع کا سہارا لے کر عائشہ کو گھر سے نکلنے پر پابندی لگا دیتا ہے۔ پھر اس سازش میں وہ بچوں کو شریک کر لیتا ہے۔ ان کا کچھ اس طرح استحصال کرتا ہے کہ سب برہم ہو کر مرزا کے خلاف نعرہ بازی کرتے ہیں۔ گورننگ باڈی میں مولانا اور دوسرے ممبروں کے سامنے مرزا کی تصویر کچھ اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ دہریے ہوں۔ مرزا کو طیش دلانے کے لئے رکیک حیلے کرتا ہے جس میں ایک حملہ یہ بھی ہوتا ہے کہ مرزا کبھی عائشہ کا آرزو مند تھا۔ اس لیے وہ اس سے اور عرشی سے

انتقام لے رہا ہے۔ غرض اس جنگ میں ہر ہتھیار استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی طرح جیتنا چاہتا ہے۔ اصولوں اور آدرشوں کی اسے کوئی پرواہ نہیں فیضی کا کردار آج کے معاشرے کے انسان کا کردار ہے جو مطلق العنانی اور دولت کے حصول کے لئے کچھ بھی کر سکتا ہے۔ جو خود غرض ہے، ساری دنیا کی دولت سمیٹنا چاہتا ہے۔ معاشرے اور سماج کی کسی کو پرواہ نہیں۔ آج کے کچھ کھلے تقشع بھرے مصنوعی سماج کی تشکیل ایسے افراد نے کی ہے۔ آخر میں وہ اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے۔ اس ڈرامے کا سب سے جان دار اور حقیقت نگاری کا نمونہ یہی کردار ہے۔

ان تین اہم کرداروں کے علاوہ اس میں مرزا بھی ہے۔ کالج کا پرنسپل جو کسی صورت میں تھل و برداشت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ جو فیضی کے بے معنی الزاموں کا جواب سنجیدگی سے دیتا ہے۔ ایک طرف وہ عرشی کو سمجھاتا ہے دوسری طرف اپنے اصولوں کی جنگ بھی لڑتا ہے۔ وہ مذہب علم سے آگہی کا ڈھنڈورا بھی پیٹتا۔ لیکن انسان کی تخلیق کے مقصد اور کائنات کی تشکیل کے مقصد کو سائنس کی روشنی میں بڑی عمدگی سے پیش کرتا ہے۔ اپنے اصولوں کی جنگ کے لیے وہ اپنے فرخ کو بھی جھونک دیتا ہے اور آخر میں کامیاب رہتا ہے۔

ایک کردار مولانا کا بھی ہے جو مذہب کے سچے نمائندے ہیں۔ وہ خود مرزا سے گفتگو کر کے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ لوگوں کے الزامات اور الفاظ سے کھیل کر مرزا کو دہریہ ثابت کرنے کی کوشش کو ناکام بنا دیتے ہیں۔ وہ

مذہبی نقطہ نظر سے بھی سائنس کی افادیت کو مانتے ہیں۔ مذہب کے نام پر وہ فرسودگی کا اظہار نہیں کرتے۔ وہ مرزا کو بھی ٹوکتے ہیں اور فیضی کو بھی اس کی مرزا کے ساتھ زیادتی پر سرزنش کرتے ہیں۔ اور تمام حالات کی روشنی میں ایک صحیح فیصلہ کرتے ہیں۔

نذیر محمد خاں کا یہ ڈراما تکنیکی اعتبار سے بھی کامیاب ہے۔ اس میں کردار دھیرے دھیرے اُبھرتے ہیں۔ پوری قوت کے ساتھ ان کا تصادم ہوتا ہے۔ عرشی کے امتحان پاس کرنے کے بعد یہ تصادم کشمکش کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور سارے کرداروں کے درمیان کشمکش چلتی ہے۔ ان کرداروں کی نفسیات ان کے سوچنے سمجھنے کا ڈھنگ ان کے جذبات و احساسات کا اظہار اس کشمکش کے درمیان ہوتا ہے۔ اور ڈراما نگار بڑی چابک دستی سے کرداروں کی تحلیل کرتا جاتا ہے۔ اور خود درمیان میں کہیں نہیں ہوتا۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ واقعات کے ذریعہ ہوتا ہے۔ نقطہ عروج پر سارے کردار یک جا ہوتے ہیں۔ اور سچائی، اصولوں، آدرشوں اور اقدار کی حقیقت ہوتی ہے۔

نذیر محمد خاں نے ایک جلتے ہوئے موضوع کی طرف بڑی خوب صورتی سے توجہ دلائی ہے۔ زبان و انداز بیان اونچے میار کا ہے۔ ڈرامے کے دو ایک منظر (جیسا کہ پہلے بھی لکھا جا چکا ہے) جیسے عرشی کے کلاس روم والے واقعات، عرشی کا انٹرویو نکال کر اسے بے جا طوالت سے بچایا جاسکتا ہے۔ مذہب اور سائنس کی بحث پڑھنے کے لیے تو مصنویت اور

تہذیب داری رکھتی ہے لیکن نشری ڈراما کے اعتبار سے سننے والوں کو اکٹھا کرنا
میں مبتلا کر سکتی ہے۔

مجموعی اعتبار سے موضوع کے اچھوتے پن، کرداروں کی تشکیلی و
ارتقاء اور چیت تکنیک کی وجہ سے یہ ڈراما گہرے نقوش چھوڑتا ہے۔

ڈاکٹر انور معظم

انور علی خاں ۲۱ ستمبر ۱۹۲۸ء کو پیدا ہوئے۔

ابتداء میں انور یوسف زئی کے نام سے لکھا پھر

انور معظم کے نام سے لکھتے گئے۔ انھیں ابتدا ہی سے ڈرامے سے دلچسپی رہی۔
۱۹۴۹ء میں ڈرامہ لکھنا شروع کیا تب سے مسلسل لکھ رہے ہیں۔ ۱۹۵۴ء میں بی اے
اور ۱۹۵۶ء میں ایم اے عثمانیہ یونیورسٹی سے کیا۔

۱۹۵۶ء میں ”ہماری زبان“ کی ترتیب و اشاعت میں ہاتھ بٹایا۔
۱۹۶۰ء میں دیرھ سال تک انٹیسٹوٹ آف اسلامک اسٹڈیز میں بطور سینئر
لیریچ فیلو کام کیا ۱۹۶۳ء میں علی گڑھ یونیورسٹی سے پی ایچ ڈی کیا۔ نگران ڈاکٹر
علیم تھے۔ منیب الرحمن نے بھی ان کی رہنمائی کی۔ مقالہ جمال الدین افغانی پر ہے۔
تقریب ہے کہ مقالہ اس برس (۱۹۸۳ء) میں زیور طباعت سے آراستہ ہو جائے گا۔
۱۹۵۶ء سے ۱۹۶۴ء تک خاصی تعداد میں نظمیں و غزلیں کہیں اور بطور
شاعر مشہور ہوئے۔ ۱۹۶۸ء میں ایک کتاب ”اسلام اینڈ کنٹیمپری مسلم ورلڈ“
ایڈٹ کی۔

۱۹۶۸ء میں ہی عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبہ اسلامک اسٹڈیز میں پچھرا مقرر
ہوئے۔ اب صدر شعبہ ہیں۔ پیشہ تدریس میں آنے کے بعد شاعری چھوڑ دی اور مضامین
لکھنے لگے۔ ڈرامہ ان کا پہلا عشق ہے ۱۹۴۹ء سے ۱۹۶۴ء تک مسلسل کئی ڈرامے اور
فیچر لکھے۔ لیکن علی گڑھ سے واپس کے بعد انہوں نے ڈرامے لکھنا کچھ کم کر دیا۔
شو کے لگ بھگ ڈرامے حمید آباد اور درنگ آباد کے علاوہ دہلی اور اکسٹر نل

سرویس سے نشر ہو چکے ہیں۔ ان کے ڈراموں کی مقبولیت سے متاثر ہو کر اکثر اوقات ذمہ داران ریڈیو اسٹیشن نے ایک فنکار کو جتنی بار پیش کرنے کی قوانین میں گنجائش ہو سکتی۔ اس کا پورا فائدہ اٹھایا۔ اور ان سے ڈرامے لکھوئے۔

کیونست رہنما محمد می الدین کے انتقال پر ان کا لکھا۔ فخر دہلی سے ریلے ہوا اور بے حد مقبول ہوا۔ انھوں نے "حیدر آباد تھیٹر" کے نام سے ایک ادارہ بھی قائم کیا۔

۶۱۹۵۹ میں مشہور افسانہ و ناول نگار جیلانی بانو سے ان کی شادی ہوئی۔ ان کے چند مشہور ڈرامے حسب ذیل ہیں

۱۔ عورت کی موت (پہلا ڈرامہ جو اورنگ آباد سے نشر ہوا)

۲۔ پھتھر اور بھول

۳۔ ویر کنال

۴۔ زنجیر

۵۔ پھتھر اور دیوتا

۶۔ شعلہ و شبنم

۷۔ اتنی سی بات

۸۔ آسفری شام { دہلی سے نشر ہوئے جسے ریڈیو کے مشہور

۹۔ ملک خوشنود { پروڈیوسر پریم ناتھ در نے پیش کیا۔

۱۰۔ مہ خانہ خالی ہے { تجرباتی ڈرامہ جو صرف دہلی سے پیش ہوا۔

پیشکش انور خان

۱۱۔ بچوں کی عدالت (قسطوں میں نشر ہوا)

۱۲۔ بچوں کی ہڑتال

۱۳۔ جون آف آرک

۱۴۔ جل سندری کب آئے گی (غنائیم) وغیرہ

ڈاکٹر انور معظم کا شمار آزادی کے بعد لکھنے والوں میں ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی طرف انھوں نے خاص توجہ کی۔ خود اداکار و صداکار بھی رہے۔ اس لیے ریڈیو ڈرامے کی تکنیک سے بخوبی واقف ہیں۔ انور معظم کا شمار ملک کے مشہور ڈرامہ نگاروں میں ہوتا ہے۔

ڈاکٹر انور معظم ایک باشعور ڈراما نگار ہیں وہ عالمی ڈرامے کی رفتار اور ارتقار سے بخوبی واقف ہیں ان کے ڈراموں سے ہمیں بدلتے ہوئے رجحانات کا اندازہ ہوتا۔ ان کے ڈراموں سے عصری حسیت اور حیرت و ترقی کی سمت کا پتہ چلتا ہے ڈاکٹر انور معظم کے ابتدائی ڈراموں میں عشق کا موضوع ہادی ہے ڈرامہ ”شعلہ و شبنم“ محبت کرنے والے دلوں کی کہانی ہے۔ سنیل اور رانی ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں لیکن رانی کے والد رائے صاحب اس کی شادی بجائے سنیل کے کھار سے کر دیتے ہیں۔ سنیل کھلا سے شادی کر لیتا ہے لیکن کبھی رانی کے پیار کو بھلا نہیں پاتا۔ رانی اور سنیل اپنی ادھوری محبت کی تکمیل اپنے بچوں کی شادی سے کرنا چاہتے ہیں۔ رانی کا لڑکا ہمیش اور سنیل کی لڑکی رما کی شادی وہ طے کر دیتے ہیں لیکن رما، آنند سے پیار کرتی ہے۔ آخر میں کھلا کی کوشش سے سنیل یہ فیصلہ کرتا ہے کہ آنند اور رما ایک ہو جائیں۔ سنیل کے دل میں یہ احساس بھی جاگتا

ہے کہ مکمل ایک ایسی محبت کرنے والی صورت ہے جسے جینے کا فن آتا ہے

”زنجیر“ ڈاکٹر افضل اور راحت کی کہانی ہے جو ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں شادی کے بعد وہ ایک خوب صورت بچی مٹی کے ماں باپ بن جاتے ہیں لیکن ڈاکٹر افضل ایک عظیم سرجن بننا چاہتا ہے وہ راحت پر توجہ نہیں دے سکتا۔ جبکہ راحت اس کی مصروفیت سے نفرت کرتی ہے۔ دونوں علیحدہ ہو جاتے ہیں پھر برسوں بعد مٹی دونوں کو یکجا کرتی ہے۔

دونوں ڈراموں کا موضوع ایک ہے کہ محبت ہی زندگی ہے انور معظم ڈرامہ کی ابتداء بڑے دلچپ ڈھنگ سے کرتے ہیں ”شعلہ و شبنم“ میں ابتداء آئند اور رما کے مکالموں سے ہوتی ہے اور پتہ چلتا ہے کہ رما کی شادی رمیش کے ساتھ اسی چہنے ہونے والی ہے۔

رما : اب کیا ہوگا۔ اب تو سب کچھ طے ہو چکا ہے وہ رمیش کے ساتھ اسی نہیہ بیاہ کر دینا چاہتے ہیں

آئند : رمیش، رمیش آخر کون ہے یہ رمیش۔

رما : کمار چاچا کے لڑکے ہیں۔ وہ پتاجی کے دوست ہیں رمیش کی ماما جی جھے بہت چاہتی ہیں بچپن ہی میں انھوں نے مجھے رمیش کے لئے مانگ لیا تھا۔ اب اچانک رمیش کا یورپ جانا طے ہو گیا ہے اسی لئے وہ چاہتی ہیں کہ جانے سے پہلے بیاہ ہو جائے۔

اسی طرح وہ بڑی چابکدستی سے کرداروں کا تعارف کرواتے ہیں۔ صرف ایک

جملے سے ساری باتیں کہہ جانے کا فن بھی وہ جانتے ہیں۔

رانی : کھلا بھائی کتنی بھولی ہیں

سنیل : (ایک سخت بخیدہ ہو کر) اس بھولے پن تو میری لالچ بھالی ہے۔ بیس سال گزر ہی گئے

اس ایک جملے سے سمانح کو یہ پتہ چلتا ہے کہ سنیل اور رانی کی محبت کے بارے میں کھلا کچھ نہیں جانتی۔ پھر رانی کا یہ خدشہ کہ رما شاید رمیش کو نہ پسند کرتی ہو سنیل کو مانتی میں لے جاتا ہے۔ دونوں مانتی میں کھو جاتے ہیں اور انور معظم یہاں فاش بیک کا خوبصورت استعمال کرتے ہیں

رانی کے جاتے ہی آئندہ سنیل سے ملنے آتا ہے اور رما کا ہاتھ مانگتا ہے اور یہیں سے ڈرامے میں کشمکش کا آغاز ہوتا ہے۔ کرداروں میں تضاد ہوتا ہے آئندہ رما سے پیار کرتا ہے لیکن سنیل اگر آئندہ کی بات مان لیتا ہے تو سنیل اور رانی کے خواب اور صورتوں سے رہ جاتے ہیں۔ سنیل رما سے اس محبت کے بارے میں پوچھتا ہے اور ڈرامے کا خوب صورت منظر یہی ہے جب رما کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ دیتی ہے۔ انور معظم نے بڑی مہارت سے رما کی بے زبانی کو گویائی عطا کی ہے

سنیل : تمھیں رمیش پسند ہے؟ (چند سکند خاموشی) رما۔ میری بچی تمھیں کبھی نہیں ڈریں آج تمھیں کیا ہو گیا ہے یا یہ میرا دم ہے۔ خاموش نہ رہو۔ رما۔ خاموش نہ رہو۔ کچھ تو کہو۔ تمھیں رمیش پسند ہے یا نہیں رما۔

رما : (پھوٹ پڑتی ہے) بتا جاؤ۔ سسکیاں دور ہوتی جاتی ہیں۔

اور سنیل کو اپنے خواب ٹوٹتے نظر آتے ہیں۔ وہ ماضی میں پہنچ جاتا ہے جب

اسی طرح اس نے رائے صاحب سے رانی کا ہاتھ مانگا تھا اور انہوں نے کہا تھا۔

رائے صاحب : سنو زندہ رہنا اتنا آسان نہیں جتنا محبت کرنا۔ پہلے زندہ رہنا سیکھو

اور اس کے لئے محبت کافی نہیں۔ کئی اور چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے

انہیں حاصل کر لو پھر محبت بھی کر لینا اور شادی بھی۔

اور سنیل یہ بازی ہار جاتا ہے اور جب کھلا سیٹل سے آئندہ اور رما کی سفارش

کرنے سنیل سے ملتی ہے تو وہ وہی جملہ دہراتا ہے جو رائے صاحب نے کہا تھا

سنیل : مگر آئندہ کے ساتھ رما کبھی نہیں رہ سکتی۔ تم نہیں جانتے کھلا۔

زندہ رہنا اس قدر آسان نہیں جتنا محبت کرنا۔

کھلا : لیکن آدمی زندہ رہ کر بھی محبت کو ترستارہ جاتا ہے

سنیل : ایسا کہاں ہوتا ہے

کھلا : کیا آپ نہیں جانتے ؟

سنیل : (گھبرا کر) میں

کھلا : ہاں آپ

سنیل : جانتے ہو تم کیا کہہ رہی ہو ؟

کھلا : آپ اپنے ایک خواب کی خاطر اپنی بیٹی کی آنکھوں سے نیند چھین لینا

چاہتے ہیں۔

سنیل : کیا خواب

کھلا : وہی جو شہنم کی طرح ایک رات آپ کے دل میں اُترا تھا مگر صبح کے شعلوں

میں جل کر آپ کی نظروں سے ہمیشہ کے لئے اوجھل ہو گیا۔

اور ڈرامہ کلائمکس پر پہنچ جاتا ہے۔ جب کھلا یہ بتاتی ہے کہ وہ سینل اور

رائی کے بارے میں سب جانتی ہے

سینل، پھر بھی تم خاموش رہیں۔

گملا: عورت کا دل کہتا کم ہے دھڑکتا زیادہ ہے سینل۔ اس خواب کو
جھول جائیے۔ جن شعلوں نے آپ کو راکھ بنایا ہے ان میں رہا کو جلنے سے

بچائیے۔ ناخفہ۔

تب ہی سینل کو احساس ہوتا ہے کہ وہ رما درم اند کے ساتھ نا انصافی

کر رہا ہے کھلا کے مقابلے میں وہ ایک جھوٹا آدمی ہے کھلا کا قد اس سے بہت
اوپر ہے۔

سینل: (اپنے آپ سے) کون تم نسبت کرنا جانتی ہو۔ اور زندہ رہنا بھی۔ تمھارے

پاس جت بھی ہے اور زندگی بھی، میں سب کچھ کھو چکا ہوں۔ میرے
پاس کچھ بھی نہیں۔ کچھ بھی تو نہیں۔

اور مغلہم ڈرامے کی دلچسپی کو پوری طرح برقرار رکھتے ہیں جملوں کو زیادہ

طول نہیں دیتے۔ چھوٹے چھوٹے جملے اپنی معنی خیزی سے کئی کہانیاں کہہ جاتے ہیں
”زنجیر“ کا آغاز بھی مٹی کی سالگرہ سے ہوتا ہے سننے والوں کو یہ چلتا ہے

کہ مٹی گیارہ برس کی ہو گئی ہے۔ اس سالگرہ میں یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ

مٹی پنہاں کی کچی کو بڑی طرح محسوس کر رہی ہے

سنی: بتائیے نا ہماری اُمی کہاں ہیں۔

افضل : وہ۔ وہ تمہیں چھوڑ کر چلی گئیں

مُنی : کہاں

افضل : دُور بہت دُور۔ اور سنو یہ گڑ یا۔

مُنی : د بات کاٹ کر آپ ہمیشہ ہی کہتے ہیں، اُمی بہت دُور کہاں گئیں وہاں ہم نہیں جاسکتے۔

افضل : ایسی باتیں نہیں کرتے

مُنی : اچھا تو پھر افضل بلا لیجئے یہاں۔ ہمیں اُمی بہت اچھی لگتی ہیں۔
بلا لیجئے نا۔

پھر احمد اور زہرہ آجاتے ہیں ان کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ رات اور افضل میں اصل جھگڑے کا کیا سبب تھا۔ دونوں کو پچھڑے سات برس ہو چکے ہیں احمد اصرار کرتے ہیں کہ ڈاکٹر افضل دوسری شادی کریں۔ مُنی احمد کی بڑی رشتی کے اسکول میں پڑھتی تھی خواہش کرتی ہے اور وہاں رات سے ٹکراتی ہے جو بیچہ ہے مُنی رات کو اپنے گھر بلاتی ہے اور افضل اور رات کی غلط فہمی دور ہو جاتی ہے۔ دونوں پھر سے ایک ہو جاتے ہیں

ڈرامہ زنجیر واقعی ایک زنجیر کی طرح ہے ڈرامے کی کڑیاں ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔ واقعات کی رفتار تیز ہے

سالگرہ۔ اس کے فوری بعد احمد اور زہرہ کی آمد۔ احمد اور افضل

کی گفتگو سے ان واقعات کا اظہار جن کی وجہ سے افضل اور رات پچھڑے ہیں۔ مُنی کارشی کے اسکول میں داخلہ لینے کے لئے چلنا، اسکول میں رات کا ملنا۔ مُنی

کا افضل سے اصرار کرتا کہ وہ راحت سے ملاقات کرے۔ پھر راحت کو دھوکے سے لے آنا اور دونوں کا ملنا۔ بڑی تیزی سے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ مکالمے چلتے ہیں۔

انور معظم کے یہ ڈرامے اُس دور کے ہیں جب ادب میں ترقی پسند تحریک کا زور تھا۔ بعد میں انھوں نے بدلتے ہوئے رجحانات کو قبول کیا اور جدید تکنیک و انداز کو اپنا کر ادب کے جو عصری تقاضے تھے انھیں پورا کیا۔ اس کی سب سے روشن مثال ”مہ خانہ خالی ہے“ ہے جو اردو سروس کے ڈرامہ فیسٹول میں پیش کیا گیا اور بے حد کامیاب رہا۔

اس ڈرامے میں موہن اور آشا کے علاوہ کسی کردار کا نام نہیں ہے مختلف آوازوں سے انھیں پہچانا جاسکتا ہے۔ بییرا اور لڑکی کو ملا کر ۵ آوازیں ہیں ہوٹل کا ماحول ہے

آواز ۱ اور ۲ کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ آواز ۲ کا آستان نامی لڑکی سے عاشقہ چل رہا ہے جو اس کے بہت قریب آگئی ہے۔

ڈرامے کا مرکزی خیال انتظار ہے۔ لڑکی، آواز ۳ اور ۴ کو انتظار ہے ایک اجنبی کا۔ جب ۵ آتا ہے تو سب ہی سمجھتے ہیں کہ یہ وہی ہے جس کا انھیں انتظار تھا۔ آواز ۶ اس سے انکار بھی نہیں کرتا۔ وہ سب اپنی اپنی شناخت کھو چکے ہیں آواز ۵ کھو جاتا ہے ۶ اسے اپنا دوست کہتا ہے لیکن پھر شبہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا دوست نہیں تھا۔ لڑکی دراصل آشا ہے جو خود کو کھولنا چاہتی ہے وہ اس کا انتظار کر رہی ہے جو اچھے دفن کی خبر لائے گا

لیکن پھر موہن کے ساتھ جانے پر مجبور ہو جاتا ہے

رستوران علامت بے دنیا کی۔ جہاں ہر ایک کو انتظار ہے
 ”مہ خانہ خالی ہے“ کے مکالمے کو معنی و ہر جہتہ ہیں مثلاً لڑکی
 (لاپرواہی سے) جی نہیں میں اخبار نہیں پڑھتی جو باتیں ہو چکی ہیں ان سے مجھے
 کوئی دلچسپی نہیں۔

ج : میرا خیال تھا کہ کسی اجنبی شخص کے ایک خط پر اس طرح رستوران
 میں آ جانا اور اکیلے اس کا انتظار کرنا۔ ذرا خطرناک بات ہے
 اگر کوئی بھروسے کا آدمی آپ کے ساتھ ہو تو۔
 لڑکی : آپ تو اب میرے ساتھ ہیں

ج : (گھبرا کر) میں۔ میں بھی آپ کے لئے ایک اجنبی ہوں
 لڑکی : جی ہاں۔ اور یہ جو میں آپ کے، ایک اجنبی کے ساتھ اس وقت یہاں
 بیٹھی ہوں، باتیں کر رہی ہوں۔ یہ خطرناک بات نہیں۔
 ج : یہ بات خطرناک کیسے ہو سکتی ہے۔ میں تو؟

لڑکی : اپنے آپ کو بھروسے کا آدمی سمجھتے ہیں (ہنسی سے)
 ان جملوں کی معنویت ملاحظہ فرمائیے۔
 لڑکی : ضروری نہیں۔ میں اپنے شوہر کے ساتھ پانچ برس سے ہوں۔ لیکن
 میں نے اب تک اس کا چہرہ نہیں دیکھا۔

ج : تمھاری شادی ہو چکی ہے؟
 لڑکی : ہاں۔ میرے دو بچے بھی ہیں

3 : پانچ برس ہو چکے ہیں شادی کو ؟

لڑکی : بالکل

3 : اور تم نے اپنے شوہر کے چہرے کو اب تک نہیں دیکھا

لڑکی : نہیں۔

3 : یہ کیسے ہو سکتا ہے ؟

لڑکی : پتہ نہیں۔ لیکن میرے ساتھ بھی ہوا۔ وہ میرا شوہر مجھ سے اس

قدر قریب ہے کہ ہمیشہ آؤٹ آف فوکس ہو جاتا ہے کچھ سمجھ ہی نہیں

نہیں آتا۔ اس کی آنکھیں کدھر ہیں اور ہونٹ کس طرف (ہلکی ہنسی)

تم نے دیکھا اپنی بیوی کو ؟

3 : دس برس سے دیکھ رہا ہوں

لڑکی : انفوس تم دس برس میں بھی اپنی بیوی سے قریب نہیں ہو سکے۔ جب

کوئی چیز بہت قریب ہو تب ہی وہ ٹھیک سے دکھائی نہیں دیتی

اور تم کہتے ہو کہ تم اپنی شریک حیات کو دس برس سے مسلسل دیکھ رہے

ہو۔ بے چاری اب تک تم سے دس برس دور ہے (ہنسی ہے)

سارے کوردار اُکتا جاتے ہیں۔

3 : پھر کیا ہمارا انتظار بھی خالی جائے گا اور کوئی نہیں آئے گا۔

لڑکی : تم بدھو ہو، انتظار کبھی خالی نہیں جاتا۔

3 : لیکن ہمارا انتظار تو جاریا ہے خالی۔

لڑکی : تم واقعی ایسا سمجھتے ہو ؟

3 : اور کیا

4 : (دہنتا ہے) کمال ہے تم واقعی بدھو ہو ہم منتظر ہیں جو تھے آدمی کے
لیکن اس وقت ہم تین جو ساتھ ہیں تو ہمارا انتظار تین آدمیوں سے
بھرا ہوا تو ہے؟ نہیں ہے؟

اور جب 5 داں کردار اپنے جذبات بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ان میں
سے کوئی بھی مجھے اپنے الجھاؤں سے باہر نہ نکال سکا کبھی کچھ نظر آتا ہے کبھی کچھ۔
کوئی چیز صاف نہیں۔ جسے دیکھ سکوں، چھو سکوں، سن سکوں، جسے پہچان سکوں۔
تو وہ سب مایوس ہو جاتے ہیں

3 : سب میرے سرچ کی کھال اُدھیڑتے رہتے ہیں۔ کوئی میرے جھوٹ کو
برداشت نہیں کر سکتا۔ کوئی میرے جھوٹ کو برداشت نہیں کر سکتا۔
کوئی میرے جھوٹ کو برداشت کرنا نہیں چاہتا۔ اور آخر میں۔

3 : اس سے بڑا جھوٹ اور کیا ہو سکتا ہے

4 : ہاں جھوٹ تو بڑا تھا مگر سچا تھا

3 : لیکن وہ تمہارا دوست کون تھا۔

4 : یہی تو میں بھی سوچ رہا ہوں کون تھا وہ اسے ہمارے بارے میں ہر چیز
معلوم تھی وہ ہمارے جھوٹ سے بھی واقف تھا پھر بھی ہمارے جھوٹ
میں وہ کس آسانی سے شریک ہو گیا تھا۔

اور پھر سارے کردار اپنی تلاش میں سرگرداں ہو جاتے ہیں

”مہ خانہ خالی ہے“ ایک ہی رستہ والے میں لکھا گیا جگہ جگہ انور مخم نے

سپر امپوز (super impose) گونج، شور، مایوس جلانے کی آواز
 ٹرین کی سیٹی اور فون کی گھنٹی سے منظر تبدیل کر دیتے ہیں۔ لیکن اس رستوران
 میں جن آوازوں کی ضرورت ہے وہ ابھر کر سامنے آجاتی ہیں اور دوسری
 پس منظر میں کھوجاتی ہیں "مہ خانہ خالی ہے" جدید تکنیک اور اسلوب کا
 مہر قہ ہے ان کے ڈراموں میں تکنیکی اشارے واضح طور پر سازوں کی نشاندہی
 اور وقفے کے تعین کے ساتھ ملتی ہے۔

انور معظم ریڈیو ڈرامے کی تکنیک سے پوری طرح واقف ایک دانشور
 ڈرامہ نگار ہیں۔

غلام یزدانی

غلام یزدانی جناب غلام ربانی کے فرزند ہیں۔ ۱۹۲۲ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے گریجویشن کیا۔ اور اکاؤنٹنٹ جنرل آفس میں ملازمت اختیار کی اور ۱۹۸۲ء میں وہیں سے وظیفہ حسن خدمت پر بحیثیت ڈپٹی اکاؤنٹنٹ جنرل ریٹائر ہوئے۔

زمانہ طالب علمی سے مطالعہ اور لکھنے کا شوق رہا۔ کہانیاں اور ڈرامے لکھتے رہے۔ موسیقی کا خاص شغف رہا۔ دکن ریڈیو سے موسیقی کا پروگرام بھی پیش کیا کرتے تھے۔ ریڈیو ڈراموں کے علاوہ اسٹیج ڈرامے بھی لکھے اور پیش کئے۔

انھوں نے سنجیدہ اور مزاحیہ دونوں قسم کے ڈرامے لکھے۔ ان کے خاص ڈرامے مندرجہ ذیل ہیں :

- | | |
|-------------------|--------------------------|
| ۱۔ زندگی کے کنارے | ۶۔ پھر سہی |
| ۲۔ حادثہ شوق | ۷۔ شادی کی سال گرہ |
| ۳۔ دوسرا سفر | ۸۔ برخوردار |
| ۴۔ شطرنج | ۹۔ لکڑچاندنی |
| ۵۔ سرنگ | ۱۰۔ ایک کہانی بڑی پُرانی |

- ۱۱۔ دو منٹ
۱۲۔ مشینوں کی سال گرہ
۱۳۔ خواب
۱۴۔ امتحان
۱۵۔ بھائی جان آرہے ہیں
۱۶۔ امتحان کی رپورٹ

۱۷۔ ریل میں

غلام یزدانی نے ہلکے پھلکے تفریحی ڈرامے کامیابی سے دیکھے۔ ڈرامہ ”خواہ مخواہ“ میں وہ آغاز بڑے شگفتہ انداز میں کرتے ہیں — اختر اخبار پڑھ رہا ہے اور اس کی بیوی اپنی چھوٹی خالہ کی لڑکی کی شادی کے سلسلے میں بات کرنا چاہتی ہے۔ اس ڈرامے میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ لڑائی جھگڑے کس طرح شروع ہوتے ہیں۔ ہر انسان لڑائی جھگڑے سے نفرت کرتا ہے۔ لیکن غیر محسوس طریقے پر خود بھی جھگڑوں میں ملوث ہو جاتا ہے۔ اختر کی بیوی بوچھتی ہے کہ آخر لڑائی کیوں ہوتی ہے۔

بیوی: میں بوچھتی ہوں آخر یہ لڑائیاں ہوتی کیوں ہیں؟

اختر: لڑائیاں کیوں ہوتی ہیں؟

بیوی: ہاں ہر آدمی جو دنیا میں پیدا ہوا ہے ایک نہ ایک دن اپنی

موت آپ مر جائے گا پھر یہ آپس میں کٹا چینی کیوں؟

اختر: یہ تو بڑا ٹیڑھا سوال کیا تم نے۔ پورا ناقول ہے زن زمر

اور زمین لڑائی کی جڑ ہیں۔ دنیا کے سارے جھگڑے ان ہی

تین چیزوں کی وجہ سے ہوتے ہیں۔

بیوی: تو کیا یہ تین باتیں نہوں تو لڑائی نہیں ہو سکتی۔

اختر: ایں — یہ بات نہیں۔ یہ تین چیزیں نہ بھی ہوں تو لڑائی ہو جاتی ہے۔ اصل میں لڑائی انسان کے خمیر میں ہے۔ بغیر لڑے اُسے چین نہیں آتا۔ جب کوئی وجہ نہ ہو تو وہ ایجاد کر لیتا ہے۔ اور لڑائی شروع ہو جاتی ہے۔ اب یہی دیکھو جب اور کچھ نہیں ہے تو لوگوں نے مذہب کے نام پر ذات پات کے نام پر علاقہ و ارمیت کے نام پر لڑنا شروع کر دیا ہے۔

وہ لڑائی کو تخیم بنا کر بات میں بات پیدا کرتے ہیں اور طنز کرتے ہیں۔ مثلاً

اختر: ساری عقل و سمجھ کے باوجود لڑنے کے معاملہ میں انسان آج بھی وہی ہے جو جہاں ہزاروں برس پہلے تھا۔ میں تو کہتا ہوں دنیا کا پہلا آدمی آج بھی موجود ہے۔

بیوی: مگر — آج کا آدمی پڑھا لکھا تہذیب یافتہ ہے۔

اختر: اس سے کچھ نہیں ہوتا۔ لڑنے کی نیت ہو تو سب دھارا رہ جاتا ہے۔ — ان کے ڈراموں میں پروڈیگنڈا اور نصیحت کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔

اختر: یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے۔ اس کے پاس سوچنے والا دماغ ہے، اسے اپنے جذبات پر قابو رکھنا چاہیئے۔ اگر وہ لڑے بغیر نہیں رہ سکتا تو ملک میں بیویوں ایسی لختیں موجود ہیں جن کے خلاف وہ جنگ کر سکتا ہے۔

بیوی: وہ کیا؟

اختر: جہالت بے روزگاری، مفلسی، بیماری اور یا پھر زبان کے جھگڑے کے متعلق کہتے ہیں۔

اختر: (ہنس کر) میں یہی کہتا ہوں ہم سب چاہے کہیں کے رہنے والے ہوں کوئی زبان بولتے ہوں۔ ہم سب کو ایک دوسرے کی ضرورت ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ایک دوسرے کو جانیں سمجھیں اور آپس میں محبت کرنا سیکھیں۔

غلام نیردانی کو اس کا احساس بھی ہو جاتا ہے کہ اس طرح کا تقریری انداز پیوند کاری سا نکمٹا ہے۔ اس لئے اپنے کردار کی زبانی کہلاتے ہیں۔

ڈاکٹر: VERY GOOD. کیا اچھی بات کہی آپ نے مسٹر اختر۔ (ہنستا ہے) تمہیں کسی جلسہ میں تقریر تو نہیں کرنی ہے۔

ڈرامے کے اختتام پر وکیل اور ڈاکٹر ایک دوسرے کے پیشے کی برائیاں کرتے ہیں، لڑتے جھگڑتے ہیں۔ ڈرامہ کا مزاحیہ پہلو یہ ہے کہ لاکھن پور ڈاکٹر وکیل کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور وکیل ڈاکٹر کی۔

مورقی: اختر صاحب۔ میرا۔ میرا سہر چکا رہا ہے۔

اختر: خیر۔ خیر۔ جلدی سے پانی لا۔

مورقی: اختر صاحب۔ آپ پہلے ڈاکٹر سلیم کو فون کیجئے

ڈاکٹر: نہیں اختر صاحب پہل میں کروں گا۔ میں اپنے وکیل کو بلاؤں گا

اختر: وکیل کو؟

ڈاکٹر: ہاں۔ میں ان پر کیس چلا دوں گا۔

مورقی : نہیں اختر صاحب پہلے ڈاکٹر سلیم کو بلائیے۔

ڈاکٹر : نہیں پہلے اڈوکیٹ شرمہ کو بلائیے۔

مورقی : نہیں پہلے ڈاکٹر

ڈاکٹر : نہیں پہلے اڈوکیٹ

وہ کرداروں کے مزاج کے مطابق سکالے سمجھتے ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر اردو

کے ساتھ ساتھ انگریزی زبان کا کثرت سے استعمال کرتا ہے۔

ان کے مکالموں میں قدرتی انداز، دل نشینی اور سلاست ہوتی ہے۔

زبان پر عبور ہے۔ لیکن چھوٹی طسی بات کو اس قدر طول دیتے ہیں کہ ڈرامے

پر ان کی گرفت کمزور ہو جاتی ہے۔ اور جھول آنے کا امکان پیدا ہو جاتا ہے۔

آزادی کے بعد جن لوگوں نے ڈرامے لکھے ان میں غلام بیہ دانی

خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

غلام جیلانی

غلام جیلانی ۱۹۲۶ء میں اورنگ آباد میں پیدا ہوئے جہاں ان کے والد غلام ربانی ملازمت کے سلسلے میں مقیم تھے۔ ان کی تعلیم و تربیت حیدر آباد میں ہوئی۔ ۱۹۴۴ء میں میٹرک کیا اور ۱۹۵۰ء میں عثمانیہ یونیورسٹی سے ایم ایس سی اعزاز کے ساتھ کامیاب کیا۔ اورنگ آباد میں بحیثیت پچھرا ملازم ہوئے۔ پھر سیف آباد کالج میں برسر خدمت رہے۔

انہوں نے افسانے اور ڈرامے لکھے۔ لیکن بحیثیت ڈراما نگار زیادہ کامیاب ہوئے۔ اسٹیج اور ریڈیو کے لئے ڈرامے لکھے۔ نشری ڈرامے بے حد کامیاب ہوئے وہ ڈرامے کی زبان بھی جانتے ہیں اور تکنک سے واقف بھی ہیں۔ اداکاری اور موسیقی سے انہیں خاص لگاؤ تھا۔ کامیاب صداکار بھی تھے۔ ان کے مندرجہ ذیل ریڈیائی ڈرامے کامیاب ہوئے۔

- | | |
|-------------------|---------------------|
| ۱۔ روپ انوپ | ۶۔ چائے پر |
| ۲۔ دوسرا کنارہ | ۷۔ طوفان کے بعد |
| ۳۔ ہم راہی | ۸۔ چٹان |
| ۴۔ دو راہا | ۹۔ بستر باغ |
| ۵۔ زندگی کی راہیں | ۱۰۔ فلم اسٹوڈیو میں |

۱۱۔ ایک سے سونگ ۱۲۔ برکھا آئی

۱۳۔ گھر کیسے چلے - وغیرہ

انہوں نے آزادی سے قبل ڈرامہ نگاری شروع کی۔ اور آزادی کے بعد بھی انہوں نے ڈرامے لکھے۔ آزادی سے قبل ان کے ڈرامے اورنگ آباد اور حیدر آباد سے نشر ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔ گزشتہ چند برسوں سے انہوں نے ڈرامہ نگاری پر توجہ کم کر دی ہے۔

وہ فنی لوازمات پر خصوصی توجہ کرتے ہیں۔ ان کے مکالموں میں برجستگی، کرداروں میں کشمکش اور تضادم نمایاں طور پر ہوتا ہے۔

اکثر ڈراموں کا آغاز درمیان سے ہوتا ہے۔ ایک خاص قسم کے تخیر کو وہ جگاتے ہیں۔ ڈرامہ "بلیڈان" میں اچانک ہی کرداروں کا تعارف انوکھے انداز میں ہوتا ہے۔

ارون : آشا — آشا — دیکھو آنکھیں کھولو

آشا : (سہمی ہوئی آواز میں) ہوں کون ؟ ارون (چخ کر) ارون

ارون : ہاں — ہاں — ڈرو مت، میں ہوں گھبراؤ نہیں۔

آشا : تم — تمہیں کچھ ہوا تو نہیں ؟ ارون تم

ارون : مجھے کچھ نہیں ہوا۔ کیا تمہیں کچھ ہوا ہے۔ بس ڈر گئی ہو تم

دیکھو تو یہ رہا میں۔ اور یہ تم۔ دیکھو تو — !

آشا : تو وہ گاڑی جو

آگے کے مکالموں سے پتہ چلتا ہے کہ گاڑی الٹ گئی ہے۔ آشا اور

ارون دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ اور گھر سے بھاگ نکلے ہیں۔ جس بلی گاڑی سے بھاگے ہیں وہ اُلٹ گئی ہے۔ وہ اس طرح ڈرامے کا آغاز کر کے سامح کا تجسس جگاتے ہیں۔ اتنے چیت مکالموں کے ساتھ ڈرامہ آگے بڑھتا ہے کہ سامح ایک منٹ کو بھی اپنی دلچسپی نہیں کھوتا — اسی طرح "طوفان کے بعد" میں بھی وہ تجسس پیدا کرتے ہیں۔

ڈرامہ کا آغاز ریلوے اسٹیشن سے ہوتا ہے۔ اہل اسٹیشن پر رات کے وقت اترتا ہے۔ اور اسی وقت سینی ٹوریم جانا چاہتا ہے۔ لیکن اسٹیشن ماسٹر اسے منع کرتا ہے۔

اہل : دیکھئے اسٹیشن ماسٹر صاحب! آپ کسی بھی طرح کسی گاڑی یا گھوڑے کا انتظام کر دے دیجئے۔ میں آپ کا یہ احسان کبھی نہیں بھولوں گا۔ میرا اس وقت جانا بہت ضروری ہے۔

اسٹیشن ماسٹر : آپ نہیں جانتے جناب سینی ٹوریم جس پہاڑ پر ہے وہ چاروں طرف سے بہت گھنے جنگل میں گھرا ہوا ہے۔ اور اس جنگل میں سبھی طرح کے جنگلی جانور رہتے ہیں، شام کے چھ بجے سے صبح سورج نکلنے تک کوئی ادھر کا رخ بھی نہیں کرتا۔

لیکن ٹیل اصرار کرتا ہے۔ سامح نہیں جانتا کہ اہل کو کیوں جلدی پہنچنا ہے تجسس کی فضا بنتی ہے۔ ہر لمحہ سامح سوچتا ہے کہ آگے کیا ہوگا؟ یہ فضا پورے ڈرامے پر چھائی ہوئی رہتی ہے۔ غلام جیلانی بڑی خوبی سے ڈرامائی واقعات ترتیب دیتے ہیں۔ ایک کے بعد ایک واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں اور سامح

کے دل کی دھڑکن بڑھتی جاتی ہے۔

ڈرامہ "بلیدان" میں طوفان آیا ہوا ہے۔ اور اردن کسی نہ کسی طرح آشا کے ساتھ ندی پار کرنا چاہتا ہے۔

دوسرے منظر میں پیجاری، ملاح، پاگل، ڈاکو رگھو، مزاری، آشا اور اردن یکجا ہو جاتے ہیں۔ تجسس کی فضا اس لئے برقرار ہے کہ ان سارے مردوں کے درمیان آشا اکیلی ہے۔ راہیں سدود ہیں۔ طوفان ہے اور ندی میں باڑھ آئی ہوئی ہے۔

پیجاری : بتاؤ تمہاری شادی کو کتنے دن ہوئے؟

اردن : ابھی ہماری شادی نہیں ہوئی۔

پیجاری : (چونک کر) کیا کہا؟ تمہاری شادی نہیں ہوئی؟

رگھو : ہونہ تو پھر...

پاگل : بھاگ جاؤ — بھاگ جاؤ — اس ندی سے دور بھاگ

جاؤ۔ ورنہ تمہارا بیاہ نہ ہو سکے گا۔ بیاہ۔ بیاہ (ہنستا ہے)

پیجاری : تو تم لوگ گھر سے بھاگ آئے ہو۔ تم اسے بھاگ لے جا رہے ہو۔

اردن : تمہیں ہم سے مطلب!

رگھو : کام تو بہادری کا کیا ہے۔ مگر ایسا کیوں کیا؟

آشا : وہ لوگ مجھے بیچ ڈالنا چاہتے تھے۔ روپے کے لالچ میں۔

اردن : آشا کا بیاہ مجھ سے نہیں کرنا چاہتے تھے۔

پیجاری : تم نے پاپ کیا۔

ڈرامے کے کلائکس پر پہنچتے پہنچتے پتہ چلتا ہے کہ ارون اور آشا اس لئے بھاگے ہیں کہ ان کی مرضی کے خلاف آشا کے ماں باپ اس کی شادی کسی سرمایہ دار سے کر رہے تھے۔ غلام جیلانی کا یہی فن ہے کہ وہ ہر لمحہ تجسس کو برقرار رکھتے ہیں۔

بجاری کہتا ہے کہ دیوی ہم سے ناراض ہے جب تک بلیڈان نہ کیا جائے دیوی کا غصہ ٹھنڈا نہیں ہوگا۔ وہ تجویز رکھتا ہے کہ ہر شخص سامنے مندر کے کھنڈروں کے سرے پر ایک پرانا پیل کا پیڑ ہے، وہاں جا کر آئے۔ دیوی جس کا بلیڈان چاہے گی، اُسے بلا لے گی۔ باری باری سب ہی جاتے ہیں۔ آخر میں ارون اور آشا بیچ جاتے ہیں۔ بجاری کہتا ہے کہ ہر ایک تنہا جانا ہوگا۔ ارون اور آشا کی کشمکش مندرجہ ذیل مکالموں میں واضح نظر آتی ہے۔

بجاری: اب ہم میں سے صرف یہ نوجوان اور یہ لڑکی بچ گئے ہیں۔
بتاؤ تم میں سے پہلے کون جانے گا؟

آشا: میں اور یہ ساتھ ہی جائیں گے۔ ہم نے بھگوان کے سامنے سو گند کھائی تھی کہ ہمیشہ ساتھ رہیں گے۔ ہم نے اپنے آپ کو پتی پتی مان لیا ہے۔ ہم غیر نہیں ہیں۔

بجاری: (ہنستا ہے) بھگوان کے سامنے۔ (پھر ہنستا ہے) لڑکی یہ مدت سمجھو گھر سے بھاگ آئی ہو۔ ابھی تم ندی کے اس پار ہی ہو۔ ابھی تم کہیں نہیں گئیں۔ کہیں نہیں۔ جاؤ تم اندر

بستر پر آرام سے سو رہا ہے۔

ارون : بکواس بند کرو۔ ہم جا رہے ہیں۔ ہم ساتھ جائیں گے۔
پجاری : اچھی بات ہے۔

پاگل : ہم ساتھ ہی جائیں گے (زور سے تہقہہ لگاتا ہے)
پھر آخر میں پتہ چلتا ہے کہ مندر پر بجلی گری ہے۔

آشا : یہ ... یہ سب کیا ہوا ارون ؟ یہ سب کیا تھا ؟

ارون : پجاری سچ کہتا تھا۔ دیوی نے اپنا بلیڈان لے لیا۔

آشا : بلیڈان ؟ نہیں نہیں ارون۔ مگر ہم تو ...

ارون : ہاں آشا مندر پر بجلی گری ہے۔

آشا : مندر پر ! نہیں نہیں ارون !

ارون : میں نے خود دیکھا ہے۔

ڈرامے کا آغاز حادثے پر اور اختتام حادثے پر ہوتا ہے۔ غلام جیلانی
مکالموں کے تاتے بانے سے ڈرامہ بٹکتے ہیں۔ اور بے حد چیت کہیں کوئی
ڈھیل نہیں۔ کوئی جھول نہیں۔ ایک ایک لفظ اپنے وجود کا احساس دلانا
ہے۔ پلاٹ میں کشمکش ہر لمحہ نظر آتی ہے۔

اسی طرح ”طوفان کے بعد“ ایک محبت کی کہانی ہے۔ انلی اور

اچلا ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں۔ لیکن اچلا کی شادی دونوں سے

ہو جاتی ہے۔ اچلا موت کی دہلیز پر کھڑی ہے۔ دونوں انلی کو بلواتا ہے۔

انلی : (رو کر) آخری منزل آپکی ہے۔ یہ بات کیا اچلا دیوی

کو معلوم ہے ؟

دُنود : ہاں اس نے ایک دن ڈاکٹر کو مجبور کر کے پوچھ ہی لیا۔ اور
— وہ دن جیسے اسے سب کچھ پہلے سے معلوم تھا۔ چپ چاپ
کہیں دور خلاؤں میں بھٹکتی رہی۔ جیسے کچھ سوچنا چاہتی ہو۔
کچھ یاد کرنا چاہتی ہو۔ پھر اس دن پہلی بار اس نے مجھے
تمہارے بارے میں بتایا، سب کچھ بتا دیا۔

اتل : اس کی ضرورت ہی کیا تھی دُنود بابو۔
دُنود : ضرورت — جیسے اس کی بھٹکتی ہوئی روح کو سکون مل گیا
ہو۔ اس کے دل پر سے کوئی بوجھ ہٹ گیا ہو۔ اس دن اس
نے مجھے ایک منٹ کے لئے بھی اپنے سے جدا نہیں ہونے دیا تھا۔
ایچلا اس طرح اپنے مشورہ کو محبت کی کہانی سنا کر دل کا بوجھ ہلکا کرتی
ہے۔ دُنود ایک فراخ دل شوہر ہے۔ جو اتل کو بلو اتا ہے۔
ایچلا اور اتل جب ملتے ہیں تو ایچلا ایک اور بوجھ ہلکا کرنا چاہتی ہے
وہ جانتی ہے کہ اتل نے اس کی دھڑ سے شادی نہیں کی۔ اس لئے وہ اتل سے
رہنہ لیتی ہے کہ وہ شیلہ سے شادی کر لے جو اس سے پیار کرتی ہے۔

اتل : آخر... آخر — تم چاہتی کیا ہو ؟

ایچلا : میں چاہتی ہوں۔ تم زندگی سے دور بھاگنا چھوڑو۔ ویشیلا
تمہیں کتنا پیار کرتی ہے۔ یہ جاننے کی تم نے کبھی کوشش ہی
نہیں کی۔ تمہارے انتظار میں اس نے اتنے سال گزار دیئے۔

کیا یہ کم ہے۔ تم اس کا ہاتھ کیوں نہیں تھام لیتے؟ کیا...
 کیا میری یہ خواہش نہیں کہ تمہاری شادی ہو۔ نیچے ہوں۔
 میں ان کو پیار سے گود میں اٹھا لوں۔۔۔ ائل۔ ائل کیا میں۔۔
 ائل : (بات کاٹ کر) اچلا۔۔۔ اگر تم۔۔۔ اسی میں خوش ہو تو
 اچھی بات ہے۔ میں۔۔۔

اچلا : تو تم مان گئے ائل (مسکراتے ہوئے) میں جانتی تھی تم میری
 بات سمجھتے تھے نا لوگے اور پھر یہ تو میری خواہش تھی۔ آخری۔۔۔
 اور جب اچلا کے دل سے یہ بوجھ ہٹ جاتے ہیں تو وہ صحت مند
 ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر : اچلا دیوی اب خطرے سے بالکل باہر چکی ہیں۔ وہ بہت
 تیزی سے صحت مند ہوتی جا رہی ہیں۔

ائل : (خوشی سے) ڈاکٹر

ڈاکٹر : شاید وہ دو ایک ہفتے میں گھر جانے کے قابل ہو جائیں۔

ائل : گھر۔ گھر جاسکتی ہیں۔ اوہ۔۔۔ ڈاکٹر یقین نہیں آتا۔

کہ... یہ سب سچ ہے۔ مگر۔۔۔ مگر یہ سب ہوا کیسے؟

ڈاکٹر : آپ کچھ کھائے تو۔۔۔ پیجے تو سہی۔ لیجے چائے پیجے۔

(رک کر) ائل بابو! اچلا دیوی کا کیس میری زندگی کا رب

سے عجیب کیس ہے۔ ایک محنت ہے۔ آج سے دس دن پہلے تک

دنیا کا کوئی ڈاکٹر یہ نہیں کہہ سکتا تھا کہ وہ بچ جائیگی۔ اور میں بھی۔۔۔

اس ڈرامے میں بھی غلام جیلانی کے مکالمے چست ہیں۔ غلام جیلانی ریڈیو کی تکنک سے اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے ڈراموں میں جگہ جگہ ریڈیائی ڈرامے کی تکنیکی ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(بادل گرج پڑتے ہیں جس کے ساتھ تیز آکسٹرا شروع ہو جاتا ہے۔ ہوا اور بارش کے وہی صوتی اثرات برقرار ہیں)

یا

(الفاظ آہستہ آہستہ دور ہو جاتے ہیں)
 (آخری الفاظ دور ہوتے ہوئے کہتا ہے۔ ساتھ ہی چند لمحوں کے لئے تیز چبھتا ہوا آکسٹرا بجاتا ہے۔ آکسٹرا ختم ہونے کے بعد دو تین سکند تک خاموشی رہتی ہے)
 (مفتیہ فیلڈ آؤٹ ہوتے ہی بجلی کے گرنے کی تیز آواز)
 (الفاظ دور ہوتے جاتے ہیں۔ اور پس منظر میں ابھرتے ہوئے آکسٹرا کے سُروں میں کھو جاتے ہیں۔ آکسٹرا ایک لمحہ تیز ہو کر ختم ہو جاتا ہے۔ جس کے بعد مکمل خاموشی — دروازہ کھٹکھٹانے کی آواز آتی ہے)
 (پس منظر میں ستار پیرالاپ)

(پس منظر میں ستار کے سُرتیز ہو کر آخری الفاظ جذب کر لیتے ہیں۔ ایک دو لمحے بعد ستار والکن کے سُروں میں تبدیل ہو جاتا ہے)

اسی قسم کے اشارے مناسب موقوفوں پر ملتے ہیں جس سے ڈرامے کا
 تاثر بڑھتا ہے۔ اور پروڈیوسر کے لئے آسانی ہوتی ہے۔ یہ سارے اشارے
 ڈرامے میں تاثیر پیدا کرتے ہیں لیکن کہیں کہیں غلام جیلانی سے فروگزاشت
 بھی ہوئی۔ جیسے ڈراما "طوفان کے بعد" میں ایک جگہ وہ لکھتے ہیں :
 اچلا : تو تم مان گئے اٹل (مسکرانے کی کوشش کرتے ہوئے)
 یہ ایسا اشارہ ہے جس کا تعلق بصارت سے ہے۔ مسکرانے سے کوئی
 آواز نہیں پیدا ہوتی۔ اس لئے ریڈیو ڈرامے کے لئے ایسے اشارے جن میں
 صوتی اثر نہ ہو بے کار ہوتے ہیں۔ اور ڈراما نگار کافی تقسیم بن جاتے ہیں۔
 اس سے غلام جیلانی بھی بچ نہ سکے۔

ڈاکٹر مفتی تبسم

مفتی تبسم ۱۳ جون ۱۹۳۰ء کو پیدا ہوئے۔ نام محمد عبدالمتنی۔ قلمی نام مفتی تبسم ہے۔ ان کے والد عبدالغنی ننگندہ میں منصف مجسٹریٹ تھے۔ ابتدائی تعلیم دارالعلوم میں پائی۔ ۱۹۵۰ء میں بی اے اور ۱۹۵۲ء میں ایم اے (اُردو) عثمانیہ یونیورسٹی سے کیا۔

فانی بدایونی پر ایک مبسوط مقالہ لکھ کر ۱۹۶۶ء میں پی ایچ ڈی کی ڈگری لی۔ یہ مقالہ فانی کی شخصیت اور شاعری پر اس قدر مکمل ہے کہ ان کے بعد فانی پر کام کرنے والے کوئی قابلِ قدر اضافہ نہ کر سکے۔ فانی کی شاعری پر صوبائی نقطہ نظر سے انہوں نے تنقیدی جائزہ لیا۔ نگرانِ پروفیسر مسعود حسین خاں، صدر شعبہ اُردو عثمانیہ یونیورسٹی تھے۔

ایم اے کرنے کے بعد لگ بھگ تین برس تک اکاؤنٹنٹ جنرل آفس میں ملازمت کی۔ پھر سچرا رہنے کے بعد یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ طالب علمی کے زمانے ہی سے نظم اور نثر لکھتے رہے۔ ان کے ابتدائی کلام کا مجموعہ "نوائے تلخ" ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء میں ایک میاری ادبی رسالہ "شعر و حکمت" جاری کیا جو ۱۹۷۶ء تک شائع ہوتا رہا۔

ان کی تصنیفات حسب ذیل ہیں :

- ۱۔ کہانی اور اس کا فن
 - ۲۔ تلگو ادب کی تاریخ پر ایک نظر
 - ۳۔ بازیافت (کتابوں پر تنقیدی مضامین اور تبصرے)
 - ۴۔ فانی بدایونی۔ حیات، شخصیت اور شاعری (پی ایچ ڈی کا مقالہ)
 - ۵۔ پہلی کرن کا بوجھ (مجموعہ کلام)
 - ۶۔ آواز اور آدمی (تنقیدی مضامین)
- حسب ذیل کتابیں اور رسائل ترتیب دیئے۔

- ۱۔ اردو کلاسیک کہانیاں (وجید انور کے ساتھ)
- ۲۔ فکر اقبال (ڈاکٹر عالم خیرند میری کے ساتھ)
- ۳۔ مبصر آئینہ بر ۱۹۸۳
- ۴۔ نذر فانی (عبدالمجید کے ساتھ)
- ۵۔ فانی کی نادر تحریریں

۶۔ شعر و حکمت (شہر پار کے ساتھ)

ڈاکٹر منشی تبسم جدید لب و لہجے شاعر ادیب و نقاد کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کا شمار ان شاعروں میں ہوتا ہے جنہوں نے روایت سے انحراف کر کے کچھ نئے تجربات کئے۔ لیکن قدیم تسلسل کو بھی برقرار رکھا۔ تنقید میں اپنے مقام کے حامل ہیں۔

ڈاکٹر منشی تبسم کے ریڈیائی ڈرامے اور فیچر بھی نشر ہو چکے ہیں —

ڈرامہ شادی کی آخری سال گرہ "خوجی" اور فیچر "فانی کی ذات سے غم ہستی کی ہستی نمود" بے حد مقبول ہوئے۔

"شادی کی آخری سال گرہ" پیر و فیروز شہو کے ہمارے انگریزی ڈرامے "لاسٹ ویڈنگ اینورسری" کا اردو ترجمہ ہے۔ یہ انگریزی ڈرامہ پہلی بار انگریزی رسالے ایننگسٹ (نومبر ۱۹۷۲ء) میں چھپا تھا۔ جسے بعد ازاں میکملن کمپنی نے کتاب کی صورت میں شائع کیا۔ اردو میں ڈاکٹر مفتی تبسم نے اس کا ترجمہ کیا۔ اور کتابی شکل میں ۱۹۷۵ء میں مکتبہ شعر و حکمت نے شائع کیا۔

اس طویل ڈرامے کے تین منظر ہیں۔ پہلے منظر میں بارش کی تیاریوں کے ساتھ ساتھ روپا اور للت کے تعلقات کی تلخی کا علم ہوتا ہے۔ یکے بعد دیگرے کرداروں کا تعارف ہوتا ہے۔ للت ایک رسالے کا تنخواہ دار مدیر ہے۔ روپا اس کی بیوی ہے۔ جو اگر وال خاندان کے سرمائے سے للت کو اپنا ذاتی رسالہ نکالنے کی ترغیب دیتی ہے۔ لیکن للت کو اس سے دلچسپی نہیں۔ روپا یہ سمجھتی ہے کہ للت کم سمیت ہے۔ اس میں کوئی ولولہ نہیں۔ اس لئے بھڑک اٹھتی ہے۔ روپا کو للت کے ادیب دوست بھی پسند نہیں۔ وہ دلزدہ کو پسند نہیں کرتی۔ وہ گل ہر کو جو ایک ابھرتی ہوئی افسانہ نگار ہے اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتی۔ برخلاف اس کے وہ سرمایہ داروں اور سیاست دانوں سے تعلقات بنائے رکھنے کو ترجیح دیتی ہے۔ پہلے منظر ہی میں یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ نیلا جو ایک خوب صورت غیر شادی شدہ لڑکی ہے، للت سے پیار کرتی ہے۔

دوسرے منظر میں پارٹی ختم ہو گئی ہے۔ نیلا کا بیجا ہوا کارڈ روپا

کے ہاتھ لگتا ہے۔ جودل کی شکل لہے۔ روپا اس کارڈ کو رکھ لیتی ہے۔
اس بات کو لے کر دونوں الجھتے ہیں۔ اور اس فیصلے پر پہنچتے ہیں کہ لالت کے
بینک کے سارے محفوظات مکان اور تمام منقولہ اور غیر منقولہ جائیداد کے بدلے
روپا اسے چھوڑ دے گی، اسے آزاد کر دے گی۔

تیسرے منظر میں نیلا سے ملنے کے لئے لالت اس کے ہوٹل کو آتا ہے۔
اور اپنا دکھ بیان کرتا ہے۔ دونوں کی گفتگو کے دوران روپا وہاں
آ جاتی ہے۔ نیلا لالت کو چھپا دیتی ہے۔ روپا بڑے نرم لہجے میں نیلا
سے بات کرتی ہے۔ اور اسے اپنے فیصلے سے مطلع کرتی ہے۔ پھر لالت
اور نیلا ایک ہو جاتے ہیں۔

”شادی کی آخری سال گرہ“ کا تقسیم بے جوڑ شادی ہے۔ مزاجوں
کے نہ ملنے سے دونوں فریقین کس طرح عذاب جھیلتے ہیں اس کی عکاسی کی
گئی ہے۔ انجامِ طربہ ہے۔

ڈرامہ نگار نے دونوں کے درمیان خلع کی وضاحت مکالموں کے
ذریعہ بڑی پابکدستی سے کی ہے۔

روپا : بعض اوقات میں یہ محسوس کرتی ہوں کہ تم تنہا سفر کر رہے ہو
اور میں صرف

لالت : حیرت کی بات ہے کہ ایک عورت کس طرح دوسری اداکاری
کر سکتی ہے۔ اپنے شوہر کے ساتھ اتنی بد مزاج اور اپنے
دوستوں کے ساتھ ایسی غلیظ۔ اس قدر خیریں

روپا : بیہودہ مت بکو ۔ تم خود اپنی روح میں جھانک کر کیوں نہیں دیکھتے ۔

دوسرے منظر میں ان کے مشتعل جذبات نقطہ عروج پر پہنچ جاتے ہیں
روپا پھٹ پڑتی ہے ۔ لیکن اللت بڑے سکون سے اشتعال انگیزی کے جوابات
دیتا ہے ۔ جیسے کسی فیصلے پر پہنچ چکا ہو ۔

روپا : میں پاگل نہیں ہوں ۔ اور ہو سکتا ہے میں ہوں ۔ میں کچھ سمجھ
نہیں پاتی (وہ سسکیاں لینے لگتی ہے) کاش میں مر سکتی ۔ میں
نہیں جانتی یہ سب کیوں برداشت کر رہی ہوں ۔ ایک مرد مجتبیٰ
ہونا میرے مقصوم میں تھا ۔

لت : اس معاملے میں محبت کو علیحدہ رکھیں تو بہتر ہے ، کم از کم کچھ دیر
کے لئے ہم صرف ٹھوس چیزوں کے بارے میں گفتگو کریں ۔

روپا : خوب ، وہ ٹھوس چیزیں کیا ہیں ، کیوں نہ ہم یہ قبول کر لیں کہ
ہمارے معاملے میں محبت کا کوئی دخل ہی نہیں رہا ۔

لت : ہو سکتا ہے ۔ شاید تم ٹھیک کہہ رہی ہو ۔۔۔۔

روپا : مکر وہ اور گھڑائی ۔ میں محسوس کرتی ہوں کہ مجھے اسی لمحہ گھر
چھوڑ کر چلا جانا چاہیئے ۔

لت : میں سمجھتا تھا کہ اصل میں یہ خیال میرا اپنا ہے ۔

روپا : تمہارا ؟

لت : ٹھیک ہے ۔ ”ہمارا“ کہیں ۔ ہم کو اب جس چیز کی ضرورت ہے وہ

ہے عل۔ فوری اور فیصلہ کن عمل....

روپا: آہ — تم پریشان ہو (حقارت آمیز ہنسی کے ساتھ) میں صرف تمہارے ذہن کو ٹٹولنے کی کوشش کر رہی تھی۔ میرے پیارے میں تمہیں سچے سچ آزاد کر دوں گی۔ میں اس منحوس گھڑی پر نہ نفیریں بھیجتی ہوں۔ جب میں تم سے شادی کرنے پر راضی ہوئی۔

للت: ٹھیکو۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہاں تمہاری یادداشت جواب دے رہی ہے۔ شادی کی پیشکش تو تم نے کی تھی۔

روپا: ٹھیک ہے۔ تب وہ سب سے بڑا گناہ تھا جو زندگی میں مجھ سے سرزد ہوا۔

للت: میں صرف حقائق کو صحت کے ساتھ پیش کر رہا تھا۔ "شادی کی آخری سال گرہ" میں اور بھی کر دار ہیں۔ ونود ایک ایسی ہیوی کا شہر ہے جو شکی ہے۔ اور ہر وقت سر پر سدا رہتی ہے۔ اس کی وجہ سے وہ ونود کی مرضی چلنے نہیں دیتی۔ ونود لڑکیوں کو فلرٹ کرنے کا دلدادہ ہے۔ گل مہر ہے جو اپنے چاہنے والے شہر سے چھٹکارا پا چکی ہے۔ وہ آزاد رہنا چاہتی ہے۔

ونود: تم خود اپنی مناکحت کی قید سے کس طرح باہر نکلیں؟ گل مہر: میرا معاملہ بالکل مختلف تھا۔ وہ مجھے بے حد چاہتا تھا۔ میرا قیاس ہے کہ اب بھی چاہتا ہے۔ میں نے اس سے کہہ دیا کہ اگر تم مجھ سے محبت کرتے ہو تو مجھے جانے دو۔ اس نے فوراً مجھے رہائی

دے دی، خالص محبت میں کہوں گی

دلود : اور تمہاری ؟

گل مہر : اتنی خالص نہیں، تم یہی کہنا چاہتے ہو نا۔ ٹھیک ہے۔ میں آزادی کے ساتھ گھومنا پھرنا چاہتی ہوں، تجربے کے تلاش میں، کوئی سا تجربہ کسی جگہ ہو۔

وہ کہانیاں سمجھنے کے لئے آزاد رہنا چاہتی ہے، لیکن بہت معمولی سمجھنے والی ہے۔ وہ پیش لفظ سمجھانے کے لئے ستوڑی سی دست درازی بھی برداشت کر لیتی ہے، ستوڑی سی شراب بھی پی لیتی ہے، دلود اس کے ہاتھ چوم لیتا ہے تو وہ برا نہیں مانتی۔

اس ڈرامے میں اندر بھان ہے سابق وزیر ثقافت - جو سیاسی شخصیتوں کی طرح اندر سے کھو کھلا ہے، اوپر حسین لڑکی کو ندیدی نظروں سے دیکھتا ہے۔

سمود اور مہندر جین ہیں - مہندر سماجیات کا پروفیسر ہے لیکن اس کا تعلق نہائشی طبقے سے ہے - جو اپنی گفتگو سے بار بار اپنی اہمیت کا اندازہ کرواتے ہیں۔

نیلا ہے جو لالت سے پیار کرتی ہے روپا سے علیحدگی اختیار کے سہوئے لالت کو قبول کر لیتی ہے - لیکن رشک و حسد عام عورتوں کی طرح اس کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔

لالت : کیا تم مجھ سے محبت نہیں کرتیں۔۔

نیلا : (کسی قدر احتجاج کے ساتھ) میں کرتی ہوں۔ لیکن یہ کون عورت ہے گل مہر؟

ملت : (مہتممہ مار کر) کیا سوال کیا ہے ! تم بھی رشک و حسد کے دام میں پھنس گئیں۔ میں سب سے زیادہ اسی بات پر تم سے پیار کرتا ہوں۔ "شادی کی آخری سال گرہ" کے سب کچھ دار ابنارہل ہیں۔ اپنی موجودہ زندگی سے غیر مطمئن !!

ڈاکٹر مضی تبسم نے ترجمہ یا محاورہ 'سلیس اور رواں' کیا ہے اور ماحول جوں کا توں بہ قرار رہنے دیا۔ کہیں کہیں ہندی کے ایسے الفاظ بھی استعمال کئے ہیں جو جذبول کے اظہار میں اردو الفاظ سے زیادہ مضویت پیدا کرتے ہیں۔ جیسے :

"اُف یہ بھیتری چوٹیں۔"

یہاں "اندرونی" سے زیادہ مضویت لفظ "بھیتری" رکھتا ہے۔ کہیں کہیں ترجمہ کھٹکتا بھی ہے۔ مثلاً :

گل مہر : براہ کرم تھوڑی سی وائین
ملت : بہت خوب تھوڑی سی سفید گولکنڈہ چلے گی۔ حقیقت میں

عمدہ چیز ہے۔

(وائین کی گلاس بھرتے بار پر جاتا ہے)

گل مہر کی زبانی شراب کی جگہ وائین تو قابل قبول ہے لیکن وہائٹ گولکنڈہ کی بجائے "سفید گولکنڈہ" عجیب لگتا ہے۔ بعد میں مصنف نے ہر

ایکٹ میں بھی شراب کی جگہ دائیں سجھا ہے۔ انگریزی جملوں کا ترجمہ بعض جگہ اسی انداز میں کیا گیا ہے۔ جیسے :

گل ہر : میں ایڈیٹر کو بالکل نظر انداز نہیں کر سکتی۔ کیا میں ایسا کر سکتی ہوں؟
یہ سوالیہ انداز خالص انگریزی زبان کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ اردو میں اس کا رواج نہیں ہے۔ اسی طرح " میں اپنے آدھے حصے پر قناعت کروں گا " کی جگہ " میں اپنے اسی نصف حصے پر قناعت کروں گا " زیادہ فصیح لگتا۔ لیکن ڈاکٹر صاحب دونوں زبانوں کے مزاج سے اچھی طرح واقف ہیں۔ ممکن ہیں انہوں نے دانستہ طور پر یہ سب برقرار رکھا ہو۔ تاکہ ڈرائے کا ماحول بنا رہے۔ اور جو جو تاثر ان جملوں سے پیدا ہوا ہے ممکن ہے دوسری ترکیب سے نہ بن پاتا۔

ڈاکٹر مفتی تبسم اردو کے ایک عظیم دانش ور ہیں جو کسی بھی حنفی کو برتنے پر عبور رکھتے ہیں۔ اس لئے ریڈیائی ڈرامہ پر ان کی یہ توجہ ریڈیائی ڈرائے میں قابلِ قدر اضافے اور تجربات کے امکانات کو روشن کرتی ہے۔

جیلانی بانو

جیلانی بانو ۱۴ جولائی ۱۹۳۶ء کو پیدا ہوئیں۔ علی گڑھ سے میٹرک خانگی طور پر پاس کیا۔ ویمین کالج سے گریجویشن کر رہی تھیں کہ اکتوبر ۱۹۵۹ء میں ان کی شادی انور معظم صاحب سے ہو گئی۔ اسی برس بی۔ اے کیا۔ ۱۹۷۲ء میں جامعہ ملیہ دہلی سے ایم۔ اے خانگی طور پر کیا۔ پی ایچ ڈی کرنا چاہتی تھیں مقالے کا عنوان تھا "آزادی کے بعد اُردو افسانے میں سیاسی اور سماجی رجحانات" لیکن گھریلو مصروفیتوں کی وجہ سے تکمیل نہ کر سکیں۔ ابتداء میں پینٹنگ کا بھی شوق تھا۔

اُردو کی صاحبِ طرز نامور افسانہ نگار ہیں۔ کمرش، منٹو، بیدی اور عصمت کے بعد جو نمائندہ افسانہ نگاروں کی نسل ابھری ان میں سرفہرست جیلانی بانو کا نام ہے۔ لیکن یہ انکشاف کم دلچسپ نہیں کہ انہوں نے سمجھنے کا آغاز ڈرامے سے کیا جو انہوں نے اپنے ماموں ریاض فرشتوری (حالِ مقیم پاکستان) کی فرمائش پر لکھا تھا۔ ریڈیو کے لئے کئی ڈرامے سمجھ چکی ہیں۔ پہلا ڈرامہ "دو بیچے" ۱۹۵۸ء میں نشر ہوا۔ جس میں شجاع احمد قائد، عائشہ ارشاد وغیرہ نے کام کیا تھا۔ اور ہدایت کار اشفاق حسین تھے۔ تقریباً ۲۰، ۲۵ ڈرامے نشر ہو کر مقبول ہو چکے ہیں۔

ان کی حسب ذیل کتابیں شائع ہو چکی ہیں :

- ۱۔ روشنی کے مینار (افسانے)
- ۲۔ ہروان (افسانے)
- ۳۔ ملیالم افسانے (ترجمے)
- ۴۔ جگنو اور ستارے (تین ناولٹ)
- ۵۔ ایوانِ غزل (ناول)
- ۶۔ کیدارم (تنگو کہانیوں کا ترجمہ)
- ۷۔ پرایا گھر (افسانے)
- ۸۔ نغمے کا سفر (چار ناولٹ)
- ۹۔ اکیلا (زیر طبع) (ریڈیو ڈرامے)

قابل ذکر نشری ڈرامے حسب ذیل ہیں :

- ۱۔ دو بچے
- ۲۔ بڑے لوگ
- ۳۔ کمودنی
- ۴۔ اکیلا
- ۵۔ آٹو گرافیک
- ۶۔ دُور بین
- ۷۔ دل کی آواز
- ۸۔ دشتِ وفا
- ۹۔ پیاسی چڑیا
- ۱۰۔ آدم سے آدمیت تک
- ۱۱۔ نفرت
- ۱۲۔ کھیل وغیرہ

جیلانی یا نو ایک پختہ کار سمجھتے والی ہیں۔ انہوں نے زیادہ تر اپنے

افسانوں کو ڈراموں میں تبدیل کیا ہے۔ افسانے کے فن پر انھیں مکمل عبور ہونے کی وجہ سے پلاٹ پر ان کی گرفت بہت مضبوط ہوتی ہے۔ مکالمے لکھنے کے فن سے بھی وہ بخوبی واقف ہیں۔ کرداروں میں تصادم اور کشمکش برتنے کا بھی انھیں سلیقہ ہے۔ ان کے ڈراموں میں نفسیاتی کردار ملتے ہیں۔ ان کے موضوعات میں تنوع ہے۔ دوسرے ریڈیائی ڈراموں کے مقابلے میں ان کے ڈراموں میں زیادہ گہرائی اور باشعور کردار ملتے ہیں۔

”کھیل“ ایک ایسا ہی خوب صورت ڈرامہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار ثیام اپنی ماں کی موت سے بے حد غم زدہ ہے۔ خود کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔ اسے وہم ہے کہ وہ کینسر جیسی بیماری کا شکار ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کینسر کا مرین دو تین مہینے سے زیادہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس لئے وہ بے صلاح واپس ہے۔ لیکن اپنے نوکر اور دوست کے کہنے پر وہ اپنی مختصر سی زندگی میں عورت کی محبت کا مزہ چکھنا چاہتا ہے۔ اس کے لئے وہ کدھٹے پر جا کر ایک خاص طوائف کو منہ مانگے دام دے کر اپنے گھر لے آتا ہے۔ طوائف اوشا اس کا دل بہلاتی ہے۔ ہر طرح سے اس کی دلجوئی کرتی ہے۔ پھر ایک روز جب ثیام بے حد کھانسنے لگتا ہے تو ثیام یہ سمجھ کر کہ اس کا وقت قریب آگیا ہے اوشا کو واپس جاتے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس سے کہتا ہے کہ کھیل اب ختم ہو چکا ہے۔ اوشا واپس چلی جاتی ہے۔ اس کے جانے کے بعد ڈاکٹر آتا ہے اور ثیام کو بتاتا ہے کہ اسے کینسر نہیں ہے۔ وہ خواہ مخواہ ہی شک میں مبتلا ہے۔ پھر پانچ برس بعد وہ اپنے دوست قاسم کے ساتھ اوشا کو ڈھونڈتے

نکلتا ہے۔ اس دوران اس کی شادی شہلا نامی لڑکی سے ہو جاتی ہے۔ پانچ برس بعد اسے اوشا کا خیال آتا ہے۔ بڑی شکل سے اسے اوشا ملتی ہے۔ اوشا بیمار ہے۔ وہ ٹی۔ بی کا شکار ہے۔ شام اس سے مل کر وہ بات یاد دلاتا ہے کہ اس نے اسے تین مہینوں کے لئے خریدا تھا۔ اوشا اسے پہچان جاتی ہے اور کہتی ہے :

اوشا : (آہستہ سے) تم زندہ ہو؟ اچھے ہو گئے۔ ہاں مجھے یاد ہے تم نے مجھے صرف تین مہینوں کے لئے خریدا تھا۔ اور۔ اور پھر تم نے وہ کھیل ختم کر دیا تھا۔

شیام : ہاں میں وہی شام ہوں

اوشا : (ٹھنڈی سانس لے کر) میں بھی وہی اوشا ہوں۔ مگر وہ

کھیل ختم نہیں کر سکی صاحب !!

جیلانی بانو نے بڑی خوب صورتی سے یہ بات بتائی کہ مرد محبت کو کھیل سمجھ سکتا ہے لیکن عورت کبھی محبت کو کھیل نہیں سمجھ سکتی۔ اپنی محبت کو کبھی نہیں بھول سکتی۔

ڈرامے میں سب سے خوبصورت منظر وہ ہے جب اوشا شام کی محبت محسوس کرتی ہے۔

شیام : کتنا خوب صورت بدن ہے تمہارا۔ ہماری طرح اور جانے کتنے تم پر جان دیں گے اوشا رانی۔

اوشا : ادنیٰ کسی کی جان مفت کی نہیں ہوتی صاحب جو ہمارے لئے دیکھے گا۔

شیام : مگر ہم تو... (کھانستے ہیں) اوشا ہم تم پر... (کھانسی)...
 اگر میرے پاس زندگی ہوتی تو میں (کھانسی) گھبرا کے -
 منگو - منگو - پانی

اوشا : ارے شیام بابو - ارے صاحب آپ کو کیا ہو گیا - پانی لاؤ منگو۔
 جلدی جا کر کسی ڈاکٹر کو لاؤ۔ ابھی آپ نے کیا کہا؟ آپ کے
 پاس زندگی ہوتی تو - تو...

اس ایک بات پر اوشا شیام سے پیار کرنے لگتی ہے اور یہ جانے
 بغیر کہ شیام زندہ ہے یا مر گیا وہ اس کے پیار کو سینے سے لگائے بی بی کا شکار
 ہو جاتی ہے۔ چونکہ شیام نے اس سے یہ کہہ کر واپس کر دیا تھا کہ اب کھیل
 ختم ہو گیا ہے۔ اس لئے اوشا کی خود داری یہ گوارہ نہیں کرتی وہ پھر شیام
 کی خبر لے۔

عورت کی خود داری اور اپنی پہلی محبت نہ بھولنے کی بات تو سمجھ میں
 آتی ہے لیکن صحت مند ہونے کے بعد شیام کو فوراً ہی اپنی محسن اوشا کا خیال
 کیوں نہیں آیا۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی۔ شاید وہ یہ کہنا چاہتی ہوں کہ مرد
 بہت جلد سب کچھ بھول جاتا ہے۔ اگر یہ بات سچی تو پانچ برس بعد اوشا کا
 خیال کیوں آیا؟

ڈرائے کے مکالمے خوب صورت ہیں۔ جلیبے :

شیام : (لشے میں) تم کیا کیا بیچتی ہو؟

اوشا : تعجب ہے کیا کہا۔ آپ بہت کچھ خریدنا چاہتے ہیں کیا۔ آپ

مجھے کچھ پڑھے سمجھے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ شاید کسی مشاعرے کی
مخفل سے اٹھ کر آئے ہیں۔ (ہنستی ہے) میرا خیال ہے کہ آپ
غلط دکان پر آگئے ہیں صاحب۔ یہاں تو صرف ایک ہی چیز بکتی
ہے۔ جھوٹ۔

شیام : جھوٹ۔۔ ہاں میں جھوٹ خریدنا چاہتا ہوں۔ اپنے آپ کو دھوکہ
دینے کے لئے میرے پاس صرف دو مہینے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ تین
میں چاہتا ہوں اس مدت میں کسی عورت کی محبت کا مزہ بھی چکھ لوں۔
اوشا : (تنبہ سے) عورت کی محبت کا مزہ — دو یا تین مہینے کے لئے۔
یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں صاحب۔

شیام : (جلد بازی انداز میں) میں جانتا ہوں۔ محبت کی عمر طویل ہوتی ہے
لیکن میرے پاس وقت نہیں ہے اوشا۔ کچھ بھی نہیں ہے۔
محبت بھی نہیں ہے۔ خلوص بھی نہیں ہے۔ صرف روپیہ ہے۔
تم بتاؤ تین مہینے مجھے محبت دینے کے دام تم کیا لوگی؟
اوشا : (سوچتے ہوئے) محبت کے دام — لیکن میں محبت نہیں بیچتی
صاحب۔ صرف جھوٹ بیچتی ہوں۔

یا یہ مکالمے

شیام : اوشا — اوشا — یہاں آؤ — میرے قریب آؤ نا۔۔۔۔۔
پانی — مجھے پانی دو۔

(اوشا چلتی ہے تو گھنگھر و بجتے ہیں)

اوشا : (جذباتی انداز میں) اور قریب کیسے آؤں صاحب ؟ کوئی صرف تین مہینے کے لئے کسی کے بہت قریب آسکتا ہے کیا ؟

شیام : (کھانستی ہوئے مایوسی سے) ٹھیک کہتی ہو تم — جانے دو۔ دوری دور رہو۔ مجھے اکیلا ہی مرنے دو۔

اوشا : (گھنگھمرو کی آواز) لو میں آگئی پاس۔ اب کہیے کیا بات ہے۔ کہیے نا۔ خفا ہو گئے ؟

شیام : (کراہتے ہوئے) نہیں اب کچھ نہیں کہنا ہے۔ تمہیں تو صرف اپنے دام یاد ہیں۔ پھر کچھ کہنے سے کیا فائدہ۔

اوشا : پلیر کہہ دیجئے نا۔ مجھے الجھن ہو رہی ہے۔

شیام : اچھا تو سنو۔ اپنے ہاتھ میرے ہاتھوں میں دے دو۔ اب میری طرف دیکھ کر کہو تم کوئی چیز قیمت لئے بغیر بھی دے سکتی ہو۔ اوشا : بغیر قیمت لئے ؟ ! ہوجیوں گی۔

شیام : تو مجھے ایک وعدہ دو — ایک وعدہ دو۔ جب یہ کہیں ختم ہو جائے اور تم یہاں سے جلی جاؤ تو میری ہر بات بھلا دینا — میں فضاؤں میں کھوجانا چاہتا ہوں۔ زمین پر اپنا کوئی نشان چھوڑ کے جانا نہیں چاہتا۔

جیلانی یا تو کے ڈرامے میں کشمکش ہے۔ کرداروں کا تصادم ہے اور نقطہ عروج بھی ہے۔ ڈرامہ نقطہ عروج پر پہنچ کر ختم ہو جاتا ہے۔

اوشا : (ٹھنڈی سانس) میں بھی وہی اوشا ہوں۔ مگر میں وہ کھیل

ختم نہیں کر سکی صاحب!

(بخیر باجے اور ساز کے عورت کے گانے کی آواز)

کوئلیا مت کر پکار

تج دیاسنار

(گھنگھر و گھل کر گرنے کی آواز)

سارنگی

جیلانی بانو ریڈیائی ڈرامہ سمجھنے کے فن سے بھی اچھی طرح واقف ہیں۔

ان کے ڈراموں میں ضروری اشارے اور ہدایتیں ملتی ہیں۔ مثلاً

(چند سکند کا وقفہ۔ ٹیام کی سسکیاں پھر ابھر آئیں)۔

قدموں کی چاپ

(دُور ہلکی آواز میں برکت علی خاں کی ٹھمری چلتی رہی)۔

(ستار پر بہار کی مضمین) وغیرہ۔

”دشتِ وفا“ ایک شاعر کی کہانی ہے۔ ایک فن کار کی جو کسی کا نہیں

ہو سکتا جس کے شب و روز پر خود اس کا اختیار نہیں ہوتا۔ اسے اپنے پیار

پر اختیار نہیں ہوتا جو مقبول ہے لیکن تنہا ہے اس کا اپنا کوئی نہیں۔

سراج ایک شاعر ہے جو نوری سے پیار کرتا ہے۔ امجد سراج کا

باپ ایک پٹھان ہے جو یہ نہیں چاہتا کہ سراج کی شادی جو لائے کی بیٹی

نوری (۱) سے ہو۔ وہ نوری کی شادی ایک علوانی سے کر دیتے ہیں۔ نوری

اسے پیغام بھجواتی ہے کہ آج کی رات وہ بھاگ چلیں گے۔ لیکن سراج مشاعرے

میں چلا جاتا ہے۔ اور نوری کی شادی ہو جاتی ہے۔ سراج کی شادی رضیہ نامی لڑکی سے ہو جاتی ہے۔ لیکن رضیہ کی قسمت میں رات رات بھر جاگنا اور سراج کا انتظار کرنا ہے۔ وہ سراج کی شاعری اور شراب نوشی سے نفرت کرتی ہے۔ وہ جانتی ہے سراج کسی اور سے پیار کرتا ہے۔

نوری (۲) سراج اور رضیہ کی لڑکی ہے جسے تیز بخار ہے لیکن سراج کو شاعرے میں جانا ہے۔ نوری اسے روکتی ہے لیکن سراج چلا جاتا ہے نوری مر جاتی ہے۔ رضیہ اس صدمہ سے پیار ہو جاتی ہے۔ کھانا پینا چھوڑ دیتی ہے پھر رضیہ اس کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ مرتے وقت اس کی زبان پر یہ الفاظ ہوتے ہیں:-

رضیہ: میں اب تھک گئی ہوں۔ یہ شاعرہ کب ختم ہوگا۔ کب ختم ہوگا۔ پھر وہ مر جاتی ہے۔

ایک شاعرے میں سراج کو بی لے کی طالبہ نوری ملتی ہے جو اس کی پرستار ہے۔ وہ اسے شاعرے سے نکال کر ایک ہوٹل میں لے آتی ہے۔ وہ اسے اپنے ڈیڑی سے ملوانے لگے جانا چاہتی ہے۔ لیکن لوگ وہاں ہوٹل پہنچ جاتے ہیں۔ اور اسے کھینچ کر شاعرے میں لے جاتے ہیں۔ اور نوری اسے خدا حافظ کہتی ہے۔ سراج بے بس ہو جاتا ہے۔

جیلانی بانو کا یہ ڈرامہ بھی اپنے اندر افسانوی رنگ رکھتا ہے۔

فن کار جو فن کا ہی ہو کر رہ جاتا ہے۔ فن کار جو باعمل نہیں ہوتا، جو سب کچھ کھو دیتا ہے۔ اسے اپنی شہرت کی بہت بڑی قیمت چکانی پڑتی جو پرستاروں

کے ہاتھوں میں کھلونا ہے ۔

ڈرامہ کا TREATMENT بہت عمدہ ہے ۔ تکنیک بھی بہت ہی خوبصورت ہے ۔۔۔۔ (بارش کا شہر بجلیوں کی گرج ۔ دور کہیں بلیوں کے رونے کی آواز) سراج : (اپنے آپ سے) ادنہہ ۔ بارش تو اور تیز ہو گئی ۔ رات بڑھتی جا رہی ہے ۔ نوری اب تک کیوں نہیں آئی ۔ آج اس کے ہاں بہت ہمان آئے ہیں ۔ نوری کو دلہن بنتا ہے ۔ مگر وہ کس کی دلہن بنے گی آج ۔ (آہستہ سے ہنستا ہے) افوہ — میرے تو سب کپڑے بھیک گئے ۔ نوری بھی شاید بارش کے ڈر سے نہ آئے ۔ آج اچھے آثار نہیں ہیں ۔ آج اچھے نہیں — الہی خیر — دور کے پتور — نوری کے پتور — نہیں نہیں ۔ اس کے انداز — دور کے پتور — اس کے انداز واہ کیا خوبصورت شہر ہو گیا ۔

دور کے پتور اس کے انداز

سیڑھیوں پر کون چڑھ رہا ہے ۔ کہیں نوری کے آبانہ ہوں — کون — نوری — نوری —

دونوں آہستہ سرگوشی کے انداز میں باتیں کرتے ہیں ۔

پس منظر میں ہواؤں کا شہر اور بجلیوں کی گرج جاری ہے اس پیراگراف میں سراج کی پوری نفسیات سمجھ میں آ جاتی ہے — نوری سے ملنے کی وہ تڑپ کے ساتھ بارش کا خوف ! صرف نوری کے دلہن بننے کا تصور ۔ یہ نہیں سوچنا کہ نوری اس سے بچھڑ رہی ہے ۔ اتنے اہم موڑ پر یہ

سوچنا کہ بارش کی وجہ سے نوری نہ آئے۔ اور پھر اپنی سوچوں کو مصرعے میں تبدیل کرنا۔ ذہن کے انتشار کی خوب صورت عکاسی ہوتی ہے۔

(بجلی کے گرنے کی آواز — نوری کی چیخ)

سراج : (ہنستا ہے) ڈر گئیں۔ تمہارے ہاتھ کتنے ٹھنڈے ہو رہے ہیں۔
نوری : (روتے ہوئے) ہاں میں اس رات سے ڈر رہی ہوں سراج جو گزر جائے گی۔

سراج : گزرنے دو۔ ہمارے سامنے زندگی کی ہزاروں خوب صورت راتیں ہیں۔ ابھی تمہارے آنے سے پہلے میں نے اپنے عشق کے بارے میں ایک شعر کہا ہے۔ سناؤں — دیکھتے کیا ہو اس عشق کا انجام
نوری : (غصہ میں) پس کرو — مجھے مت سناؤ اپنی شاعری۔ تمہیں صرف شاعرے عزیز ہیں۔ اب ساری زندگی اس عشق کے شعر کچھ بکھ کر شاعرے میں سناتے رہنا۔ (روتے ہوئے) میں تو اب اپنے دلہا کے گھر جا رہی ہوں۔

اسی طرح وہ اپنی بیٹی "نوری" کو کھودیتا ہے۔

سراج : ارے ارے اتنے تیز بخار میں نوری کو مارتی کیوں ہو۔ پیار سے سمجھاؤ نا۔

رضیہ : پیار سے۔ ہونہر — میری بیٹی سے پیار کا کیا واسطہ — وہ شاعر کی بیٹی ہے۔ اسے زندگی بھر پیار کا انتظار کرنا ہے۔
..... آگے چل کر نوری کہتی ہے.....

نوری : بابا - آپ شاعرے میں مت جائیے۔ مجھے بہت بخار ہے۔ میں
پھر آپ سے کبھی نہیں بلوں گی۔

سراج : ارے سچ مچ - تمہیں تو بہت بخار ہے۔ اچھا لو، رضائی اڈھ کر
کہ لیٹ جاؤ۔ ہم تھوڑی دیر کے لئے شاعرے میں جاتے ہیں۔ اور
پھر ڈاکٹر کے ہاں سے تمہاری دوا لے کر آئیں گے۔

پھر نوری بھی مر جاتی ہے۔ سراج اپنے ہی غم میں اس قدر ڈوبا ہوا ہے کہ
اسے خبر بھی نہیں کہ رضیہ اس غم میں گھلی جا رہی ہے اور بستر مرگ پر ہے۔

سراج : مگر جب سے نوری مر رہی ہے میں نے تو رضیہ سے بات تک نہیں
کی ہے۔ رضیہ کہاں ہے ؟ لڈن - لڈن رضیہ کہاں ہے - ؟
کیا وہ میرا گھر چھوڑ کر اپنے میکے چلی گئی ہے۔

لڈن : میاں - دلہن بیگم تو بہت بیمار ہیں۔ چار پانچ دنوں سے تو انھوں
نے کھانا بھی چھوڑ دیا ہے۔ ان کے میکے تار دلوایا ہے۔ شاید
آپ کے بڑے سارے آجائیں۔

سراج : اچھا - اور تم نے مجھ سے کہا تک نہیں۔

لڈن : میں نے سوچا میاں، آپ سے کہنے سے کیا فائدہ ؟

اور آخر میں جب اسے ایک بی اے کی طالبہ نوری پرستار کے روپ

میں ملتی ہے تو وہ شاعرے سے آجاتا ہے لیکن لوگ اسے نہیں چھوڑتے۔

سراج : اس وقت مجھے صاف کر دیجئے آپ لوگ۔ ذرا میری طبیعت ٹھیک

نہیں ہے آج۔

آواز : دیکھئے اس وقت کوئی بہانہ نہیں چلے گا۔ اگر آپ شاعرے میں نہ گئے تو پبلک ہلپ مارنا شروع کر دے گی۔ اٹھیے پلیز جلدی اٹھ جائیے اب۔

سراج : افوہ۔ کیا مصیبت ہے۔ تم نے دیکھا نوری مجھ پر کیا ظلم ہے۔
نوری : نہیں آپ جائیے۔ شاعرے والے آپ کا انتظار کر رہے ہوں گے۔
ڈرامہ میں تکنک کا بڑا برجستہ اور برملا استعمال ہے۔

مثلاً نوری کی آواز میں

خدا حافظ — خدا حافظ — خدا حافظ —

(آواز آہستہ آہستہ کم ہوتی جائے اس کے ساتھ ہی سراج زور سے نوری پکارے جو دیر تک گونجتی رہے — کچھ دیر اُداس تار — پھر کتوں اور جھینگروں کی دھیمی دھیمی سنائے میں گونجنے والی آوازیں۔)

(سراج آہستہ آہستہ سوچتے ہوئے شعر پڑھتا ہے۔ اس کے شعر پڑھنے کے دوران دور سے رقصہ کی آواز — آہستہ آہستہ پکارتی ہے۔ سراج — سراج) فلش بیک کا استعمال بھی عمدہ ہے۔ مثلاً

سراج : اچھا، بڑی سمجھ دار ہیں بڑی اپیا۔ اور کیا کہتی ہیں وہ ؟
رقصہ : وہ کہتی ہیں شاعر کسی کے نہیں ہوتے۔ صرف اپنی شاعری کے ہوتے ہیں۔

سراج : (چونک کر) رقصہ یہ کیا کہہ رہی تھیں ! یہ بات تو نوری نے بھی کہی تھی۔

(پس منظر میں بادلوں کی گرج کے ساتھ دور سے نوری کی آواز سنائی دیتی ہے)
 نوری (۱): میں نے تم سے کہا تھا آج کی رات مجھے اپنے ساتھ کہیں دور لے چلو
 مگر تم نے میری آواز نہیں سنی۔ تم صرف شاعر سو۔ تمہیں میری
 یاد اچھی لگتی ہے میں نہیں۔

پھر رضیہ کے مرتے وقت

سراج: (چلا کر) رضیہ۔ رضیہ۔ رضیہ آنکھیں کھولو۔ یہ کیا ہو گیا۔
 میرے اللہ۔ رضیہ بھی میرا ساتھ چھوڑ گئی۔ میں اکیلا رہ گیا۔
 اب میں کیا کروں۔ کہاں جاؤں (آہستہ آہستہ شاعرے کا شور
 اوروادواہ کی آوازیں ابھر جائیں)

اور آخر میں جب نوری اس سے کہتی ہے کہ وہ اب جائے شاعرے والے
 انتظار کر رہے ہوں گے تو

(بیک گراؤنڈ میں نوری (۱) کی آواز)

نوری: (تم صرف شاعر سو۔ تمہیں میری یاد اچھی لگتی ہے، میں نہیں)
 جیلانی بانو کو ٹکنک پر پورا عبور ہے۔ وہ انسانی جذباتی رشتوں کے
 ڈرامے سمجھتی ہیں۔ ان کے ڈراموں میں گہرائی اور گیرائی ہے۔ ان ڈراموں کے
 علاوہ انھوں نے ”اکیلا“ اور ”دور بین“ جیسے نفسیاتی ڈرامے بھی لکھے۔
 جیلانی بانو جیسی نامور افسانہ نگار کا ریڈیائی ڈرامے لکھنا ایک فال نیک ہے۔

عوض سعید

عوض سعید ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم انوار العلوم ہائی اسکول میں ہوئی۔ ۱۹۴۸ء میں میٹرک پاس کیا۔ سٹی کالج سے انٹر میڈیٹ کیا۔ لیکن سائنس سے دلچسپی نہ ہونے سے آرٹس کی طرف متوجہ ہوئے اور چار گھاٹ کالج سے انٹر میڈیٹ کیا۔ اس کے بعد منسٹری آف فوڈ میں ملازمت کر لی۔ آج تک اس محکمہ سے وابستہ ہیں۔ انھوں نے پہلی کہانی ”بھیتے جاگتے“ ۱۹۴۹ء میں لکھی جو نظام (لاہور) میں شائع ہوئی۔ ۱۹۵۴ء سے باقاعدہ لکھنا شروع کیا۔ ہندوپاک کے معیاری رسائل میں ان کے افسانے شائع ہوتے ہیں۔ کہانیوں کے علاوہ ڈرامے بھی لکھے۔

ان کے ریڈیائی ڈرامے حیدر آباد کے علاوہ وودھ بھارتی سے بھی نشر ہو چکے ہیں۔ ان کے مقبول ڈرامے حسب ذیل ہیں :

- | | |
|-----------------|---------------------------------|
| ۱۔ قلی قطب شاہ | ۷۔ آٹھ سو چالیس |
| ۲۔ رانی جھانسی | ۸۔ دھندلے راستے |
| ۳۔ ریت کی دیوار | ۹۔ بھول سدا بھکیں گے |
| ۴۔ آٹھ گہی | ۱۰۔ ہم نواز |
| ۵۔ دو روپ | ڈرامہ کامرکزی خیال پمخوف کے ایک |
| ۶۔ میچک بکس | ایکٹ پلے Proposal سے لیا گیا ہے |

عوض سعید، ادبی، تاریخی، نیم مزاحیہ، طنزیہ اور سماجی ڈرامے لکھتے ہیں۔ عموماً ان کا موضوع ہلکا پھلکا ہوتا ہے۔

آٹھ سو چالیس ان کا نیم مزاحیہ ڈرامہ ہے۔ سلیم اور فرحت دونوں میاں بیوی ہیں۔ اچانک ہی ایک اجنبی ان کے گھر آجاتا ہے جو بہت ہی چرب زبان ہے جو یہ ظاہر کر کے کہ وہ بریلی سے آیا فرحت کی ہمدردی حاصل کر لیتا ہے۔ ماہر نفسیات اس لیے یہ جانتا ہے کہ عورتیں تحریف سے خوش بھی ہوتی ہیں اور اپنے میکے سے آنے والے ہر ایرے غیرے پر بھروسہ کر لیتی ہیں۔ اجنبی "مینوش" انھیں ایک دکان لے جاتا ہے اور دونوں کو وہ دکان خریدنے پر راہی کر لیتا ہے۔ بعد میں پتہ چلتا ہے کہ مینوش ایک دھوکہ باز ہے جس کی پولیس کو تلاش تھی۔

بہت ہی ہلکا چھٹکا موضوع ہے۔ ڈرامہ سلیم کے خراٹوں سے شروع ہوتا ہے خراٹے سن کر سلیم کا برادر نسبتی گلفام گھبرا جاتا ہے غرض سعید مزاح آمیزی کے ساتھ میاں بیوی کی گفتگو کو طول دیتے ہیں۔ پھر مینوش کی برجستگی سے فضاء بنتی ہے۔ میاں بیوی کی نوک جھونک میں وہ بڑے خوبصورت مکالمے لکھ جاتے ہیں۔ مثلاً

فرحت :- آخر خراٹے آپ لیتے ہی کیوں ہیں ؟

سلیم :- میرے چھپڑوں کی اس ورزش سے تم جلتی کیوں ہو۔

فرحت :- جلنے کی بھی خوب رہی۔ رشک و حسد تو احسن و دولت اور

آرٹ کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے قباحتوں سے بھلا اس کا کیا

ناطہ ؟

ان کے ششہ مزاح سے پڑکئی مکالمے زیر لب تبسم جگاتے ہیں

مثلاً

مینوش :- آپ کے ابا مرحوم تھے بھی بڑے حساس ذرا کسی نے جتوں تیر تھی
کی تو بس سمجھ لیجئے !

سلیم :- ہاں مینوش تم نے ٹھیک کہا وہ بے درد حساس تھے اس لئے
جلد مر گئے اگر وہ زندہ ہوتے تو بہت سے شاعروں کا بیڑہ غرق
کر کے رکھ دیتے۔

مینوش :- یہ اُن کی شرافت تھی جو انھوں نے اپنا بیڑہ غرق کر لیا۔
”دھندلے راستے“ میں ایک مجرم جگو ضمیر کی آواز پر شرافت کی زندگی
گزارنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ وہ ٹھیکیدار کے ہاں ملازمت کے لئے جاتا ہے
لیکن چودھری اس نوکری کے لئے رشوت مانگتا ہے جگو رشوت دینے سے
انکار کر دیتا ہے۔ منوج اسے کمیشن پر کام کرنے پر راضی کر لیتا ہے۔ منوج کی
بہن مالتی بیمار ہے منوج، مالتی کی شادی راجندر سے کرنا چاہتا ہے راجندر کا گھر
ایک چور لوٹ پرکا ہے۔ منوج جگو سے ڈپازٹ مانگتا ہے اور جگو ڈپازٹ جمع
کر وادیتا ہے اور ایک روز مالتی اور منوج کی گفتگو سن کر دل برداشتہ ہو جاتا
ہے اور اپنی دنیا میں واپس لوٹ جاتا ہے منوج جب اُس کی دی ہوئی رقم واپس
کرنے جاتا ہے تو جگو طنز کرتا ہے کہ وہ جا کر اپنی بہن کا علاج ڈھنگ سے
کرائے اور تب منوج کو احساس ہوتا ہے۔ مسرتوں کے پھول چلنے پھٹنے اس
کی زندگی یوں ہی بیتا جائے گی۔

عوض سعید جگو جیسے ڈاکو سے بہت ہی شستہ اور فلسفیانہ جملے کہلاتے

ہیں۔

مثلاً

جگو :- آپ نے ٹھیک کہا۔ چور عموماً ذلیل ہی ہوا کرتے ہیں وہ چوری کرتے وقت یہ بھی نہیں سوچتے کہ ان کی حرکت سے کتنے افراد کی زندگی میں افلاس کے بیوند لگ سکتے ہیں۔

یا

جگو :- میں نے جگو کے روپ میں جگناتھ کا جنم لیا تھا۔ لیکن تم نے اپنے بھیلے ناخنوں سے اس کے چہرے کی نقاب اتار لی۔ میں پھر ایک بار آدمی سے مایوس ہو گیا ہوں۔ اب تم جاسکتے ہو۔

یا

جگو :- جب بھی میں نے شریفانہ زندگی گزارنے کی قسم کھائی کسی ناکسی نے آگے بڑھ کر میرے منہ پر ایسا طمانچہ رسید کیا کہ میں کانپ کانپ گیا۔ اور آج میں نے پھر ایک بار طے کر لیا ہے کہ میں زندگی کی مسرتوں کے لئے اپنے آپ کو بیچ دوں گا۔ یہ افلاس و غزبت کی آخری شام ہے۔ میں کل ہر جانور و ناجائز کام کروں گا جس سے مجھے پیسہ مل سکے۔

جگو ایک فلمی ٹائپ کا ڈرامائی کردار ہے۔ سچویشن بھی مصنوعی ہے اور کرداروں میں وہ گہرائی نہیں جس کی توقع عوض سعید جیسے فنکار سے کی جاسکتی ہے "میجک بکس" میں بھی روایتی بیگم اور روایتی شوہر (ریاض احمد) ہے۔ دونوں کی ٹوک جھونک چلتی ہے۔ مکان بوسیدہ ہو گیا ہے اور دوسرے مکان کی تلاش ہے لیکن مل نہیں رہا۔ دونوں اس موضوع پر بات کر رہے ہیں کہ ایک اجنبی گھر پر آتا ہے اور کہتا ہے

اجنبی :- میں تو صرف یہ کہہ رہا تھا کہ میری ایک اسکیم ہے اگر آپ ممبر بن جائیں تو آپ کی زندگی سنور سکتی ہے۔ آپ نے جنرل پوسٹ آفس میں وہ مشین تو دیکھی ہوگی جس میں دس پیسے کا سکہ ڈالتے ہی خود بخود ان لینڈ کور باہر نکل آتا ہے یہ بکس کم و بیش ویسا ہی ہے فرق صرف اتنا ہے کہ آپ کو اس میں دس پیسے کی بجائے دس روپیے ڈالنے ہوں گے اور یہ دس روپیے تھوڑے ہی عرصے میں دس ہزار میں تبدیل ہو جائیں گے۔

یہی اجنبی بار بار آدھمکتا ہے

پھر محلے کی بڑی بی اٹھیں ایک اچھا مکان دلواتی ہیں دونوں نئے مکان ہیں آ کر سکون کی سانس بھی نہیں لیتے کہ وہ اجنبی پھر آدھمکتا ہے اور کہتا ہے کہ وہی اس مکان کا مالک ہے جس سے وہ اجنبی سے پیچھا چھڑانا چاہتے تھے وہی ان کے سر پر مسلط ہو جاتا ہے

عوض سعید نے اپنے قلم سے شگفتگی کے پھول کھلائے ہیں۔ مثلاً ریاض احمد :- ایک عجیب و غریب فرشتہ آیا ہوا ہے۔ کہتا ہے کہ وہ ہماری زندگی بنادے گا؟

بیگم :- کہیں اس کے ہاتھوں میں کوئی تازہ مٹہ تو نہیں !

یا

ریاض احمد :- میں جی بھن کر کباب ہوا جا رہا ہوں اور تمہیں ہنسی سوچ رہی ہے بیگم :- کبھی کبھار ہنس لیں تو اس میں براہم ہونے کی کیا بات ہے ہنسنے سے تو عمر بڑھتی ہے

ریاض احمد :- تو اپنی عمر بڑھا کر میری عمر گھٹانا چاہتی ہو۔

بیگم :- تو لو۔ میں روتی ہوں تاکہ تمہاری عمر بڑھے۔

ریاض احمد :- عجب آؤ کے پچھٹے سے سابلے پڑ رہا ہے۔ کم بخت ددھکے کا آدمی آیا اور میری عزت لے کر چلا گیا۔ کیا بیگم میرا چہرہ کسی مستری سے ملتا ہے؟
بیگم :- زیادہ تو نہیں کچھ ضرور ملتا ہے۔

ریاض احمد :- تم بھی جلتی آگ پر تیل چھڑک رہی ہو بیگم۔

بیگم :- اگر تمہارا تھوڑا بہت چہرہ مستریوں سے ملتا جلتا بھی ہے تو اس میں

خفا ہونے کی کیا بات ہے۔ مستری بھی تو انسان ہی ہوتے ہیں

ریاض احمد :- بیگم انسان تو بھنگی بھی ہوتے ہیں۔ لیکن کوئی بھنگی ریاض احمد نہیں ہوتا۔

بیگم :- میرا بھی یہی خیال ہے

ڈرانے میں کشمکش اور تجسس نہیں ملتا۔ موضوع بہت ہلکا پھلکا ہے

”پھول سدا بھکیں گے“ قومی یکجہتی پر مبنی ڈرامہ ہے جس میں ایک ہندو

اور ایک مسلم کردار ہے۔ دونوں سگے بھائی کی طرح رہتے ہیں چاچا ان کی دوستی سے

بڑا امید ہے کہ صدیوں پرانے دین میں پھول کھلیں گے۔

ڈرامہ میں جگہ جگہ دلش بھگتی کا پرچار ہے

چاچا :- سٹھرو لوگو۔ تمہیں ہو کیا گیا ہے۔ یوں دیوانوں کی طرح کیوں بھاگ رہے

ہو۔ بڑائی بڑی چہیز ہے۔ اگر تمہیں دھرتی کی اس مٹی سے پیار ہے

تو سنو۔ اس بھرے بھرے چین کو یوں نہ اجاڑو۔ یہ میری آواز نہیں

بھلات ماما کی آواز ہے۔ یہ آواز ہر اس نازک موقع پر گونجتی ہے جب اس

پر بیتا پڑی ہے۔ جب ایک طبقے نے دوسرے طبقے کو اپنا بھائی ماننے
 سے انکار کر دیا ہے۔ میرے بچو! بھارت مائے تمہیں آواز دے رہی ہے
 اس قسم کے خطیبانہ جملوں کی بھرمار ہے۔ ڈرامہ نگار عوض سعید، افسانہ نگار
 عوض سعید سے بالکل مختلف لگتے ہیں۔ وہ افسانے میں جدید مکتب کے حامی ہیں
 لیکن ان کے ڈراموں میں جدید تکنیک اور ابہام کا کہیں پتہ نہیں چلتا اور نہ کوئی
 تجربہ سامنے آتا ہے۔

اظہر افسر

اظہر افسر، اکتوبر ۱۹۲۳ء میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۴۲ء میں سٹی کالج سے انٹر کلمیاب کیا۔ ان کے والد مرزا عمر جان جاناں کے عزیز دوست خان مقصود جنگ جو ان دنوں نظامیہ طبی کالج کے پرنسپال تھے، مشورہ دیا کہ انہیں طبیہ کالج میں شریک کر لیا جائے۔ انہوں نے بی۔ آئی۔ ایم۔ اے۔ میں درجہ اول سے کامیاب کیا کالج کے زمانے ہی سے ادب و صحافت سے انہیں خاص دلچسپی تھی۔ کثیر الاشاعت اخبار ”میزان“ جو جہازی پر نکلتا تھا اس کے لئے انہوں نے بچوں کا صفحہ کھولا۔ اس سے قبل بچوں کے ادب پر کوئی توہم نہیں دی جاتی تھی۔ اخبار ”میزان“ ۱۹۴۸ء تک چلتا رہا۔ انہوں نے پیشہ طب اختیار نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ان دنوں طبیب کی تنخواہ کم تھی۔ اور ملازمت کے لئے کسی ضلع کے دور دراز علاقوں میں جانا پڑتا تھا۔ وہ میزان میں بچوں کا صفحہ ترتیب دیتے رہے۔ بچوں کی ذہنی تربیت کے لئے انہوں نے ”میزان لیگ“ قائم کی۔ میزان لیگ میں جن بچوں نے شرکت کیا اور باقاعدہ کھانا شروع کیا ان میں عفت مہمانی، مجتبیٰ محمود (ایران) حمید الدین محمود (دہلی) مصلح الدین احمد (ہندوستان ٹائمر) محمود انصاری (ایڈیٹر روزنامہ منصف) وقار خلیل (سب رس) اور وحیدہ نسیم (کراچی) کے علاوہ بہتے نہیں اور کتنے بچے ہیں جنہوں نے لکھنے کا آغاز

اخبار میزان کی "لیگ" سے کیا۔

اظہر افسر کو ابتداء ہی سے ڈراموں سے غیر معمولی دلچسپی رہی۔ ان کے کئی ڈراموں کا ترجمہ مختلف زبانوں میں ہو چکا ہے۔ ان کے ڈراموں کے چوتھے نمبر باب ڈیو سکھ سے شائع ہو چکے ہیں۔ بھول ہی بھول موج در موج، چچا غالب، تاریکی کی خوشبو، انمول نیگن، بچوں کے ڈرامے (ترقی اردو بیورو) سہ پہر کا سورج زیر طبع ہے۔ انہیں ۱۹۸۵ء میں غالب ایوارڈ دیا گیا۔ ان کے ڈرامے تمام میٹری رسائی میں شائع ہو چکے ہیں۔ "شاعر" نے گوشہ اظہر افسر "شائع کیا۔ ان کے کہنے کے مطابق انھوں نے (۹۰۰) ڈرامے لکھے۔ چند ڈراموں کی فہرست حسب ذیل ہے:

- | | | |
|-----------------------|----------------------------|--------------------|
| ۱۔ شکر نے | ۱۲۔ حق بہ حق دار | ۲۳۔ بڑا لڑکا |
| ۲۔ غالباً | ۱۳۔ چراغوں کی رات | ۲۴۔ حضرت پیمانہ |
| ۳۔ مکتب عشق | ۱۴۔ اتنی بہت | ۲۵۔ عید بھی آئی تو |
| ۴۔ طرم خاں کی دھار کا | ۱۵۔ موج در موج | ۲۶۔ مصومیت |
| ۵۔ نشاطِ بے خدی | ۱۶۔ رشتہ | ۲۷۔ شیشے کی دیوار |
| ۶۔ دو لہا دہن | ۱۷۔ تنگ شروانی | ۲۸۔ سانولی |
| ۷۔ درسِ محبت | ۱۸۔ کہ ہر خواہش یہ دم نکلے | ۲۹۔ امراؤ جان ادا |
| ۸۔ صبح عید | ۱۹۔ بھول ہی بھول | ۳۰۔ غالب |
| ۹۔ حادثے | ۲۰۔ مجھے سونے دو عرف، ہنک | ۳۱۔ ذوق |
| ۱۰۔ سوئسٹار کی | ۳۱۔ کھڑکی کا راز | ۳۲۔ مرآۃ العروس |
| ۱۱۔ تم لوٹے ہم چھوٹے | ۳۲۔ پہلی بات | ۳۳۔ دس کانوٹ |

۳۲۔ جوئے حیات ۳۷۔ رات کا کھانا ۴۰۔ صاحب جی

۳۵۔ عید کا پان ۳۸۔ زحمت ۴۱۔ تعمیر آرزو

۳۶۔ صدائے جہاد داں ۳۹۔ دھرتی کا سو رنگ

ارسطو نے ڈرامے کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ ایک کومیڈی (طربہ) دوسرا ٹریجڈی (المیہ)۔ اظہارِ فسر کو کومیڈی سے خاص نسبت ہے۔ ان کے ڈراموں پر مزاح غالب ہے۔ کچھ ڈراموں میں انھوں نے سنجیدہ موضوعات کو بھی سمیٹنے کی کوشش کی ہے لیکن زیادہ تر ڈرامے طربہ سمجھے ہیں۔ اس کے لئے وہ بہت ہی ہلکے پھلکے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں۔ کبھی کبھار تو ایک ہی واقعہ کے گرد وہ ڈرامہ بنتے ہیں۔ اور کبھی کسی معمولی سے لطیفے کو ڈرامے کا روپ دیتے ہیں۔ وہ ڈرامے کے ذریعہ کوئی بہت بڑی بات کہنا اور نفسیانہ فکر کا اظہار کرنا شاید مناسب نہیں سمجھتے۔ یا پھر چونکہ وہ آل انڈیا ریڈیو سے وابستہ رہے ہیں انھیں حیدر آبادی سامعین کے مزاج کا اندازہ ہے۔ انھیں اس کا شدید احساس ہے کہ حیدر آبادی سامعین ہلکی پھلکی کومیڈی پسند کرتے ہیں۔ اسی تقاضے کے تحت انھوں نے ڈرامے لکھے۔

ڈراما "رشتہ" ڈیفنس فنڈ کا سیدھا سادھا پروگرام ہے۔

یہ غالباً حکومت کے مقصد کے پیش نظر لکھا گیا ہے۔ "تنگ شیروانی" میں ایک کردار اپنے دوست سے عید ملنے کے لیے آتا ہے۔ اس کی شیروانی نئی ہے لیکن کچھ زیادہ ہی تنگ ہے۔ اس لیے شیروانی موضوعِ بحث بن جاتا ہے۔

آخر میں ان صاحب کی بیوی اس بات کا انکشاف کرتی ہے کہ یہ شیروانی ان کے بھائی کی ہے جو عید ملنے آیا ہے اور گھر میں سو رہا ہے۔ اس کی نیند سے تایدہ اٹھا کر یہ صاحب شیروانی پہن کر عید ملنے آگئے۔ ” ہر خواہش پہ دم نکلے “ میں ڈرامے کا ہیر و جمل کسی انجم نامی لڑکے سے محبت میں چوٹ کھا چکا ہے۔ اور اب وہ نجمہ کو رجھا رہا ہے جو اس کی چچا زاد بہن ہے۔ وہ نجمہ سے اس خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ اس کے ہونٹ ایک بار چومنے کے لیے وہ اپنی ساری زندگی قربان کر سکتا ہے۔ یہ جملہ نجمہ کے باپ سن لیتے ہیں اور اسی جملے کو بنیاد بنا کر شادی طے کر دیتے ہیں۔ نجمہ اسے اپنے ہونٹ چومنے کی اجازت ہی نہیں دیتی۔ بلکہ اصرار کرتی ہے کیونکہ وہ انڈی کا تیل پی کر آئی ہے۔ جمیل بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔ ” بھول ہی بھول “ میں مرکزی کردار شیدا مشہور مزاح نگار خاتون افق کا شیدائی ہے وہ اس سے ملنا چاہتا ہے۔ لیکن افق نہیں ملنا چاہتی۔ اپنی ملازمہ سے وہ ایک کارڈ کے پیچھے سچے تحریر کر کے شیدا کو بھجوا دیتی ہے۔ دراصل وہ کارڈ اس تقریب کا ہے جس میں طمطراق اکیڈمی والے افق کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ شیدا وہاں پہنچ جاتا ہے۔ اس بات پر وہ خوش ہے کہ افق نے اسے مدعو کیا ہے۔ لیکن افق اس سے مل کر بتاتی ہے کہ اس نے تحریر کے لیے وہ کارڈ استعمال کیا تھا۔ اور تحریر اسے بتاتی ہے جو یہ ہے کہ ” میں اجنبیوں سے ملنا پسند نہیں کرتی “۔ ” مجھے سونے دو “ میں اجدرات بھر کا جاگا ہوا ہے اور سونا چاہتا ہے۔ اس کی بیوی میکے گئی ہوئی ہے لیکن کوئی نہ کوئی آکر اسے سونے

نہیں دیتا۔ کبھی منجن والا اور کبھی جیوتشی۔ پھر اس کی بیوی نجمہ کی سہیلی آجاتی ہے۔ ابھی وہ بات ہی کر رہا ہوتا ہے کہ اس کے خسر آجاتے ہیں۔ امجد نجمہ کی سہیلی کو صوفی کے پیچھے چھپا دیتا ہے۔ لیکن کسی نہ کسی طرح اس کے خسر کی نظر پڑ جاتی ہے۔ وہ کافی برہم ہوتے ہیں۔

”حضرت پیمانہ“ میں ایک شاعر ہے جس کا تخلص پیمانہ ہے۔ وہ شیخ بکرم کی لڑکی سے شادی کا خواہش مند ہے۔ شیخ بکرم اسے بے روزگاری کا طعنہ دیتے ہیں اور اس سے کہتے ہیں کہ وہ کم سے کم ان کی لڑکی کے لئے ایک سو بیس روپے کی ساڑھی خریدے۔ تو وہ اس کی شادی اپنی بیٹی سے کریں گے۔ پیمانہ کی جیب میں نکل پونجی ساڑھے چار روپے ہے۔ باتوں باتوں میں دکان دار شاعر سے شرط لگاتا ہے کہ اگر وہ شیخ بکرم کے کپڑے بھرے بازار میں اتر والے تو وہ اسے ساڑھی مفت دے دے گا۔ شاعر شیخ صاحب سے کہتا ہے کہ ان کی بیٹی پر مسہ ہے۔ شیخ صاحب انکار کرتے ہیں تو وہ شرط لگاتا ہے کہ اگر مسہ ہے تو شیخ صاحب کو سو روپیہ دینا ہوگا۔ اگر نہ ہوگا تو وہ اپنی کل متاع عزیز انھیں دے گا۔ یعنی ساڑھے چار روپے۔ شیخ صاحب یہ سوچ کر کہ ان کے بدن پر مسہ تو ہے نہیں، مفت میں ساڑھے چار روپے ہتیا نے کی غرض سے کپڑے اٹاوتے ہیں۔ اس طرح شاعر شرط جیت کر ساڑھی بھی حاصل کرتا ہے۔ اور شیخ صاحب کی لڑکی کو بھی جیت لیتا ہے۔ آخر میں وہ بتاتا ہے کہ وہ دراصل انسپکٹر اوزان و پیمانہ جات ہے۔ اور کم وزن کے باٹ رکھنے والوں کو گرفتار کرتا ہے۔

”محصودیت“ نہایت مختصر ڈراما ہے۔ پارک میں بیٹھے باپ بیٹی

محکم گفتگو ہیں۔ باپ نہایت فیشن ایل ہے۔ اس نے نئی ہریٹ خرید رکھی ہے۔ اسی کا تذکرہ ہو رہا ہے۔ باغ میں جس جگہ پانی اور کچھڑے، ٹوپی ہو میں اچھل جاتی ہے۔ لیکن اس سے پہلے کہ وہ گرے ایک نوجوان اسے پکڑ لیتا ہے۔ میمونہ کا باپ بے حد خوش ہوتا ہے اور اُسے میمونہ کی سال گرہ پر مدعو کرتا ہے۔ آخر میں میمونہ اور نوجوان کی گفتگو سے پتہ چلتا ہے کہ ٹوپی ہوا سے نہیں گری تھی بلکہ میمونہ نے بڑی چابک دستی سے اسے گرایا تھا تاکہ وہ اس نوجوان کا تعارف اپنے باپ سے کروا سکے۔

ڈراما "رات کا کھانا" میں بھی انور ایک غریب نوجوان ہے۔ اس کے بہن بہنوی ادپر کی منزل پر رہتے ہیں اور روزانہ جھگڑا کرتے ہیں۔ پھر وہ لوگ کھانا پھینک دیتے ہیں۔ اسی کھانے پر انور کے رات کے کھانے کا دار و مدار ہے۔ ہریش کچھ پیتا ہے لیکن گھر چھوڑ آیا ہے۔ وہ ہر دوست سے مدد طلب کرتا ہے۔ لیکن وہ سب آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ صرف انوری اسے سہارا دیتا ہے اور اپنے رات کے کھانے میں سے کھانا بھی دیتا ہے۔ ہریش اس سے متاثر ہوتا ہے اور انور کو اس کا سا جھے دار بناتا ہے۔

ایسے ہی کئی ڈرامے ہیں۔ "شگوفے"، "مکتب عشق"، "طرم خاں کی دھارکاری"، "موج در موج"، "عید کا پان" وغیرہ جس کے موضوعات مندرجہ بالا ڈراموں کی طرح ہلکے پھلکے ہیں۔ ان کے موضوعات یا تو میاں بیوی کا جھگڑا، داماد خسر کی جھڑپیں، عاشق و محبوبہ میں مکالمہ بازی ہوتے ہیں۔ کئی جگہوں پر وہ لطیفوں اور چٹکلیوں سے بھی کام لیتے ہیں۔ جیسے "تنگ شیردانی" میں تنگ کالمہ کا پورا ایک قصہ

سمجھ دیا۔ ”یا غالباً“ میں ”تکبیر کلام کو لے کر اور“ پہلی بات“ میں بہرے پن کی رعایت سے وہ مزاج پیدا کرتے ہیں۔

اظہر افسر کے موضوعات میں گہرائی اور گیرائی بچلے ہی نہ ہو، عمر ہی آگئی ضرور ملتی ہے۔ جیسے نوجوانوں کی بے روزگاری کا مسئلہ، کرایہ پر مکان حاصل کرنے کے مسائل، لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ، خسر کا داماد کے ساتھ اہانت آمیز رویہ عیدوں اور تقریبوں کے موقع پر غربت کا احساس۔ لیکن ان موضوعات کو بہتر سے کا انداز تفہیم ہے۔ وہ کوئی معروضی حل پیش نہیں کرتے۔ وہ موضوعات بھی ایسے منتخب کرتے ہیں جن میں مزاج کا پہلو نکلے۔ ایسے میں کردار نگاری کی توقع کرنا فضول سی بات ہوگی۔

ان کے کردار ایک دوسرے کو بے وقوف بنانے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ اس سے مزاج تو پیدا ہوتا ہے لیکن کرداروں کی واضح تصویر نہیں بن پاتی۔ تاہم بے سونے دو“ میں خسر کا کردار دلچسپ ہے۔ وہ اسی دنیا کا آدمی لگتا ہے۔ ”جی خور“ جھٹ خفا، شکی مزاج اور پرانے خیالات کا آدمی جو اپنی ذات کے حصار میں گم ہے اسی طرح ”حضرت پیمانہ“ میں دکان داروں کے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ بہتر ہے۔ لیکن جب یہی دکان دار اچانک شرط لگا بیٹھتا ہے تو اس کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی فطرت کے مطابق نہیں لگتا۔ اظہر افسر کے پاس کردار نگاری کا کوئی واضح تصور نہیں ہے۔ وہ صرف مزاجیہ سچویشن پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے ان کے کردار غیر فطری اور مضحکہ خیز ہو جاتے ہیں۔ حضرت پیمانہ“ میں شیخ بکرم کا صرف ساڑھے چار روپے کے لئے بھرے بازار میں کپڑے اتارنے کے لئے تیار ہو جانا

ڈراما "ہر خواہش پہ دم نکلا" میں نجمہ کے باپ کا اصرار کر کے وہ جملہ سنا جس میں جمیل نے بوسے کی خواہش کا اظہار کیا تھا۔ یا پارک میں بیٹھی لڑکی سے شادی طے کر دینا (پہلی بات) ناقابل یقین ہے۔ ان کے اکثر ڈراموں میں لڑکا لڑکی اور ایک بزرگ کردار جو کبھی لڑکی کے باپ کا ہوتا ہے اور کبھی لڑکے کی ماں کا۔ یہی تکنیک ملتا ہے۔ ان میں اکثر شادی کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ ان کے پاس کرداروں کا تصادم تو ہے لیکن کشمکش نہیں ملتی۔ اس لئے اس کشمکش کے بغیر ڈرامہ نقطہ عروج پر پہنچتا ہے تو بے جان سا ہو جاتا ہے۔ کہیں کہیں کشمکش ملتی بھی ہے تو شدید نہیں ہوتی۔ اس کی مثال "بھول ہی بھول" کے تمام ڈراموں سے لی جاسکتی ہے۔

کومیڈی کے لئے جس تیجریزی اور تجسس کی ضرورت ہوتی ہے کہ سامع کو ہمیشہ اس کا دھڑکا لگا رہے کہ اب کیا ہوگا؟ وہ بھی ان کے ڈراموں میں کم ہے۔ وہ بہت ہی معمولی سا تجسس پیدا کرتے ہیں جیسے ڈراما "مجھے سونے دو" میں صوفے کے پیچھے چھپی ہوئی لڑکی کے لئے داماد اور خسر کے کرداروں میں کشمکش چل رہی ہے لیکن تجسس اس لئے زیادہ نہیں ہے کہ اگر خسر کی نظر اس پر پڑ جائے گی تو کیا ہوگا۔ یہ سب ہی جانتے ہیں کیوں کہ خسر ایسا ہی ایک واقعہ بنا رہا ہے۔

"حضرت پیامنہ" کا انیسٹر اوزان و پیماہات نکلنے کا یہ لہو ڈرامائی کیفیت پیدا کرتا ہے اور سارا تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر تو سامع یہ سوچنے لگتا ہے کہ انیسٹر کے لئے سارے خریدنا کون سا بڑا مسئلہ ہے جس کے لئے اتنا بڑا جوکم اٹھایا جائے۔

اظہارِ فکر کے مکالموں کی زبان سادہ اور عام فہم ہوتی ہے۔ اکثر مکالموں کے ذریعہ مزاح پیدا کرتے ہیں۔ جیسے

جمیل : اس فاصلے کی کیا حقیقت ہے نجمہ ، اگر تمہارے لئے دنیا کے دوسرے
کوئے تک بھی جانا پڑے تو میں دریغ نہ کروں گا۔

نجمہ : یہ میں جانتی ہوں

جمیل : جانتی ہونا — شکریہ ..

نجمہ : ایک کام کر سکتے ہو۔

جمیل : سو کام بناؤ سو۔ پھر دیکھو میں ان سو کاموں کو ایک ایک کر کے
کس طرح پورا کرتا ہوں۔

نجمہ : دنیا کے دوسرے کوئے تک جانے کی بات کر رہے تھے نا !

جمیل : ہاں۔ ہاں

نجمہ : ایسا ہو سکتا ہے کہ تم وہاں جاؤ اور.....

جمیل : اور ؟

نجمہ : وہیں ٹھہرے رہو۔

جمیل : اکیلے

نجمہ : ہاں ہاں

جمیل : اب تک ؟

نجمہ : زندگی بھر

یا ڈراما "پہلی بات" کے تینوں کردار بہرے ہیں۔ ان کے بہرے پن
سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جلیے
لڑکا : آپ کا نام کلیمہ ہے

لڑکی : (سر جھکا کر) جی ہاں، ناظمہ ہے۔ آپ کیسے جانتے ہیں؟
 لڑکا : ہاں نہ؟ بہت اچھا نام ہے۔ بہت پیارا نام ہے۔ مگر نام میں ایک
 قسم کا نیا پن ہے کیوں ائی۔

ماں : ہاں ہاں تیری شادی ہوگی تو بس اسی لڑکی سے۔ کیا نام ہے
 اس کا حواسِ خمسہ۔ جو کچھ بھی نام ہو۔ شادی بس اسی سے ہوگی۔
 اچھا۔ میں چلتی ہوں۔ تم جلدی آنا۔

ان جملوں میں کلیمہ، ناظمہ اور حواسِ خمسہ میں کوئی مناسبت نہیں۔ البتہ
 ناظمہ اور ہاضمہ ہم قافیہ ہیں۔ اور بہرے پن کی وجہ سے ناظمہ ہاضمہ ہو سکتا ہے۔
 لیکن کلیمہ ناظمہ ہو سکتا ہے اور نہ حواسِ خمسہ ! وہ اشیاء اور کرداروں کے نام
 بھی مضحکہ خیز رکھتے ہیں جیسے طمطراق ایکڑی، حضرت پیرا، شیخ بکرم، ابوالبلیان
 ابوالخاموش وغیرہ، جس کا ایک ہی مقصد سمجھ میں آتا ہے کہ ہنسیا جائے۔

اظہر افسر ریڈیو ڈراما کی تکنک سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ اچھی طرح
 جانتے ہیں کہ ریڈیو ڈرامہ میں کرداروں کی زیادتی سننے والوں میں الجھاؤ پیدا
 کرتی ہے۔ اس لئے وہ اپنے ڈراموں میں تین چار سے زیادہ کردار نہیں رکھتے۔
 اگر کسی ڈرامے میں زیادہ کردار بھی ہیں تو ایک منظر میں مختلف عمر کے دو یا تین
 کردار ہی گفتگو کرتے ہیں تاکہ آوازوں کا فرق واضح رہے۔ وہ اس سے بھی بخوبی
 واقف ہیں کہ مکالموں کی طوالت بھی سامع کی توجہ بٹا دیتی ہے۔ اس لئے وہ
 چھوٹے چھوٹے جملے رکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں کا سب سے بڑا وصف یہی تیکنیکی
 واقفیت ہے۔

اظہر افسر نے بنجیدہ ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ لیکن ان کی انفرادیت و شناخت
 مزاحیہ ڈراموں سے ہے۔ اردو کے بعض کلاسک کہ بھی انہوں نے ڈراما کا روپ
 دیا ہے۔ جیسے امر اوجان، مراۃ العروس، بڑا لڑکا (نذیر احمد کے مشہور ناول
 توبتہ النصوح کے کردار کلیم پر مبنی ڈرامہ) اور غالب چچا — ان ڈراموں میں
 انہوں نے ناول کے اصلی مکالموں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ غالب چچا ایک
 طویل ڈرامہ ہے جس میں غالب سے منسوب لطیفوں کا بخوبی استعمال کیا گیا ہے۔
 اظہر افسر نے طبع زاد ڈراموں میں کسی بنجیدہ سٹیلے کو موضوع نہیں بنایا۔
 وہ مختصر ترین ڈرامے لکھتے کافی جانتے ہیں۔ مختصر سے مختصر ڈرامے میں وہ اپنی
 بات کہہ جاتے ہیں۔ اس لئے ان کے کئی ڈرامے ”ہوا عمل“ میں نشر کے جا چکے
 ہیں۔ اظہر افسر نے بچوں کے ڈرامے بھی لکھے ہیں۔ وہ بچوں کی نفسیات سے
 بخوبی واقف ہیں۔ بچوں کی ذہنی سطح تک پہنچ کر کوئی ایسی بات کہنا جو
 بچوں کی سمجھ میں آئے اور وہ مرت و انبساط محسوس کریں، بہت دشوار ہوتا ہے۔
 اظہر افسر اس میں کامیاب ہیں۔ اظہر افسر ہمارے ان پرانے لکھنے والوں میں سے
 ہیں جن کا قلم آج بھی جوان ہے اور نوکِ قلم سے مضامین کے اتار لگا سکتا ہے۔

اشرف مہدی

اشرف مہدی ۳۱ جون ۱۹۴۰ء کو پیدا ہوئے

وہ ڈپلوما ہولڈر ٹرینڈیٹچر اور آنٹریوری

کیمسٹری آئی آفیسر ہیں گذشتہ بیس برسوں سے ڈرامہ نگاری کر رہے ہیں۔ ان کا پہلا ڈرامہ "زنانی مشاعرہ" ۱۹۶۷ء میں نشر ہوا لگ بھگ ۵۰ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں۔ انہوں نے سیاسی، سماجی، ادبی، تاریخی، مذہبی اور نفسیاتی ڈرامے لکھے ان کے ڈراموں کا کوئی مجموعہ منظر عام پر نہیں آیا۔ کیوں کہ وہ ڈرامے کو اشاعت کے لئے مناسب صنف نہیں سمجھتے۔ انھوں نے موضوعاتی ڈرامے بھی لکھے۔ ان کے مختلف ڈراموں کو انعام بھی مل چکا ہے۔ کئی ڈرامے ایڈجسٹ ہو چکے ہیں ان کے ڈراموں کی مکمل فہرست حسب ذیل ہے

- | | |
|------------------|--------------------------|
| ۱۔ زنانی مشاعرہ | ۱۰۔ فیچر جمہوریت |
| ۲۔ بر خود غلط | ۱۱۔ سوشلزم ایک طرز حکومت |
| ۳۔ ڈپلومیٹ بھوت | ۱۲۔ فیچر حمل و نقل |
| ۴۔ فیچر سرسید | ۱۳۔ خوشحال کا پیغام |
| ۵۔ ڈنڈ غفور | ۱۴۔ تین دن قیامت کے |
| ۶۔ ہنسی ہنسی میں | ۱۵۔ اُجالوں کا راستہ |
| ۷۔ بھتر کے آنسو | ۱۶۔ سنہری شام |
| ۸۔ آسرا | ۱۷۔ لہو پکارے گا |
| ۹۔ اچھے نواب | ۱۸۔ خونِ دل |

- ۱۹۔ دور کے ڈھول
۲۰۔ فیچر (جہاں گرمیوں میں)
۲۱۔ برسات نہیں ہوتی)
۲۲۔ خلس کے رشتے
۲۳۔ قوس قزح (فیچر)
۲۴۔ طوفان
۲۵۔ تاریکی اور روشنی
۲۶۔ باقوں ہاتھ
۲۷۔ پگڈنڈیاں
۲۸۔ شخی بڑی بلا ہے
۲۹۔ احمد اسکول کیوں نہیں جاتے
۳۰۔ سچا سب میں اچھا
۳۱۔ راستے کے پتھر (دو حصے)
۳۲۔ کبوتر اندر شکاری
۳۳۔ مگرچھ اور بندر

۳۴۔ سندباد جہازی (چار قسطیں)

اشرف مہدی کے ڈرامے آل انڈیا ریڈیو حیدر آباد کے نمبرنگ پروگرام میں نشر ہو چکے ہیں وہ اپنے ڈراموں میں اچھی زبان استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ کوشش تخلیقی فکر کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے اور قاری یا سامع اس کا تاثر قبول کرنے کی جانب راغب ہوتا ہے

ڈرامے ”اچھے نواب“ ایک ایسے حیدر آبادی نواب کی کہانی پر مبنی ہے جو ایک اعلیٰ خاندانی رئیس ہیں اور ان میں شرافت و نفاست بدرجہ اتم پائی جاتی ہے

ان کا ایک وفادار دیوان ہے اس دیوان کے آبا و اجداد اچھے نواب کے باپ دادا کی خدمت میں تھے اور انہوں نے نمک حلالی اور وفاداری کا ثبوت دیا تھا اور اب یہ دیوان اس سلسلہ کی ایک کڑی ہے جو اچھے نواب کا وفادار سچا ہمدرد اور بھی خواہ ہے اور اچھے نواب بھی اس قدر فیاض ہیں کہ وہ اس کی وفاداریوں

اور ہمدردیوں کی قدر دانی کے ساتھ اس کا سہ بھی دیتے رہتے ہیں۔ اچھے نواب
 خاندانی رئیس ہیں اور شہر میں ان کی ٹکر کے بہت کم رئیس ہیں وہ غیر شادی شدہ
 ہیں دیوان چاہتا ہے کہ اچھے نواب کسی اچھے گھرانہ میں شادی کر لیں تو دیوڑھی کی
 رونق دو بالا ہو جائے مگر اچھے نواب اپنے خاندان کے افراد اور دوسروں کی
 سازشوں سے پہنچنے والے نقصان کا غم فراموش نہیں کر سکتے ہیں۔ اچھے نواب
 ایک ایسی لڑکی سے شادی کرنا چاہتے ہیں جو وفا شعار بھی ہو اور ان سے سچی محبت
 کرے اور اچھے نواب کو ایسے رفیق زندگی کی تلاش ہے مگر انھیں کوئی ایسی
 لڑکی دکھائی نہیں دیتی۔

نادار جنگ ایک معمولی پٹواری کے لڑکے ہیں مگر وہ نو رو لیتے ہیں اس
 لئے وہ خود کو بھی ایک رئیس ظاہر کرتے ہیں اور انہوں نے اپنا نام بدل کر نادار
 جنگ رکھا ہے وہ سازشی، مکار اور سفلہ خوب ہے وہ ہر جائز و ناجائز طریقے
 سے دولت کمانا جانتا ہے اس میں چونکہ خاندانی شرافت کی کمی ہے اس لئے وہ
 مذموم اور رکیک حرکتیں بھی کرتا ہے وہ امرار روسا کے قسرب کے بہانے
 تلاش کرتا ہے اور انھیں کے ساتھ اٹھنا بیٹھنا چاہتا ہے تاکہ دیکھنے والے
 اسے شہر کے نامی گرامی امراء کا ہم مرتبہ سمجھنے لگیں۔ مشتری ایک طوائف ہے
 اس کے حسن و شباب کا شہرہ ہے اور ہر ایک اس درنا سفتہ کا پہلا خوشہ چین
 بننے کا آرزو مند ہے مشتری کا بانچیں، قاتل اور ایش ہر کس و ناکس کو دیوانہ بنائے
 ہوئے ہیں نادار جنگ اپنی کوٹھی پر اس کا مجرا رکھتے ہیں تو شہر کے امراء کو مجرا سننے
 کے لئے مدعو کرتے ہیں اچھے نواب کو بھی دعوت نامہ پہنچتا ہے اور وہ مشتری کا

نحرا سٹنے تشریف لے جاتے ہیں نادار جنگ مشتری پر اشرفیاں سچھا در کرتا ہے اور بیہودہ گوئی پر اتر آتا ہے جو مشتری کو سخت گراں گذرتا ہے اچھے نواب بھی اسے محسوس کرتے ہیں مگر وہ بڑی شائستگی کے ساتھ مشتری کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں مشتری کو ٹھکے کی زینت ضرور ہے مگر اسے یہ ماحول اور ہوسناک زر پرست سخت ناپسند ہیں وہ طوائفانہ زندگی سے متفر ہے وہ جانتی ہے کہ ہر کوئی اس کے حسن کی بہار لوٹنا چاہتا ہے اس لئے وہ ان سے تلخ لہجہ میں بات کرتی ہے اس کے دل میں شریفانہ زندگی گذر سرنے کی شدید خواہش ہے اور وہ یہ بھی جانتی ہے کہ اس کے چلہننے والے اسے کچھ مدت کے لئے بستر کی زینت بنانے کے لئے تیار ہو سکتے ہیں اور اس پر منہ مانگی دولت بھی تیار کر سکتے ہیں مگر کوئی بھی اسے بیوی کا درجہ دینے کے لئے آمادہ نہ ہوگا اچھے نواب اس کے حسن واداکے ساتھ اس کے محبت بھرے دل اور اس کی عصمت و شرافت کو بھی تاڑ لیتے ہیں اور اسے اپنی رفیقہ حیات بنالینے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ مشتری کو اچھے نواب کی محبت اور رفیقہ حیات بنالینے کی پیش کش پر یقین نہیں آتا۔ مگر اسے آخر میں اچھے نواب کی محبت پر ایمان لانا پڑتا ہے اور وہ اپنی دیرینہ آرزو کی خواہش کی تکمیل پر نازاں ہے نادار جنگ یہ برداشت نہیں کرتا۔ وہ بھی یہ بہار لوٹنا چاہتا ہے اچھے نواب کا مشتری سے نکاح ہو جانے کے باوجود اچھے نواب کے سامنے اسے ایک لٹدی

نکاح ہے۔ اچھے نواب نادار جنگ کی یہ بدتمیزی برداشت نہیں کرتے وہ اسے ذیل بھی گرتے ہیں اور دھکے دے کر گھر سے نکال دیتے ہیں۔

پھر اچھے نواب کے خلاف سازشیں ہوتی ہیں۔ مشتری کا ماموں یہ برداشت نہیں کرتا کہ یہ سونے کی چڑیا، کوٹھے سے نکل کر ایک نواب کی بیوی بن کر رہے وہ مشتری کو سمجھاتا ہے اور شریفانہ زندگی کو ایک فریب اور خواب سے تعبیر کرتا ہے مشتری اپنے ماموں پر برہم ہو جاتا ہے۔ اچھے نواب پر اعلیٰ حضرت کا عتاب نازل ہوتا ہے کیونکہ نادار جنگ کی جوان اور خوبصورت بن اعلیٰ حضرت کی توجہ کا مرکز بنی ہوئی ہے اور وہ اعلیٰ حضرت کے کان بھرتی ہے پھر سیٹھ کو وڑی مل کے ذریعہ ان کی کوٹھی پر قبضہ کی کوشش کے ساتھ مشتری کی توہین کرتا ہے تو اچھے نواب اس کا گلا گھونٹ کر ہلاک کرنا چاہتے ہیں۔ پھر مشتری سے کو وڑی مل کو چھوڑ دینے کے بعد وہ بھاگ جاتا ہے۔ پھر اچھے نواب گرفتار کر لیے جاتے ہیں گرفتاری سے قبل اپنے خراب حالات کے پیش نظر دیوان اور خدمت گاروں کو علیحدہ کرتے ہیں مگر دیوان اچھے نواب کا ساتھ چھوڑنا نہیں چاہتا کیونکہ اچھے نواب کے اچھے دنوں میں وہ اتنا انعام و اکرام حاصل کر چکا ہے کہ اب اس سے زیادہ کی اسے حرص نہیں۔ مشتری کا ماموں زماں۔ مشتری کے پاس پہنچ کر خواہش کرتا ہے کہ وہ صرف ایک رات نادار جنگ کی نفسانی خواہش کی تکمیل کرے تو اچھے نواب کی مصیبتیں ختم ہو سکتی ہیں مشتری تیار نہیں ہوتی مگر زماں رات کے کسی حصہ میں نادار جنگ کو اس کی خواہگاہ میں پہنچانے کی خبر دیتا ہے اور نادار جنگ کی دی ہوئی اشرفیوں کی تھیلی دے کر رخصت ہو جاتا ہے مشتری جو بیکرد وفا ہے اس نے محبت کے لیے گھر یلو زندگی کے جو خواب دیکھے تھے ان کا ٹوٹنا پسند نہیں کرتی وہ

خودکشی کر لیتی ہے نادار جنگ کو سازش میں سزا ہو جاتی ہے اور اس کے ارکان خاندان قتل کر دیئے جاتے ہیں اس کی اکلوتی جوان بیٹی انا کی وجہ سے بچ جاتی ہے اچھے نواب کے اچھے دن واپس لوٹ آتے ہیں۔ انھیں مشتری کی وفا پرستی اور جاں نثاری کا علم ہوتا ہے تو اس کا انھیں بہت غم ہو تا ہے وہ شراب کے ذریعہ اپنا غم غلط کرنا چاہتے ہیں۔ دیوان، نادار جنگ کی روح سے انتقام لینے کے لئے نادار جنگ کی خوبصورت بیٹی کو اچھے نواب کی خواہگاہ میں پہنچا دیتا ہے تاکہ اچھے نواب اس کی عزت لوٹ کر بدلہ لے لیں۔ اچھے نواب تب خواہگاہ میں پہنچتے ہیں تو وہ اس لڑکی کی سسکیاں سنتے ہیں اور حقیقت حال سے باخبر ہونے کے بعد وہ نادار جنگ کی بیٹی کو واپس بھیج کر اور اپنی خاندانی شرافت کا ثبوت دیتے ہیں۔

ڈرامے میں نادار جنگ کی دیوڑھی میں مشتری کا محراب سننے اچھے نواب جاتے ہیں اور اُسے دیکھ کر گردیدہ ہو جاتے ہیں اور بعد میں جب وہ مشتری کے گھر جاتے ہیں تو ان کے درمیان ہونے والی گفتگو سے اچھے نواب کی شیفتگی و ہارفتگی اور مشتری کی ہوس پرست ریشیوں سے بیزاری اور اپنے ماحول سے نفرت کا اظہار ہوتا ہے ان دونوں کے درمیان مکالمے سنجیدہ اور طنزیہ انداز لیتے ہوئے ہیں مشتری اچھے نواب کا خیر مقدم کرتا ہے

مشتری : کینز تسلیم پیش کرتی ہے حضور

اچھے نواب : تسلیم ! مشتری ، کہو کیسی ہو ؟

مشتری : نوازش ہے تشریف رکھیے گو غریب خانہ حضور کے بیٹھے کے

لائق تو نہیں مگر زہ نصیب !

اچھے نواب: خدا نے تم کو حسن و اداس سے ہی نہیں فہم و زکار سے بھی خوب نوازا ہے مشتری تم نے کتنے خوبصورت انداز میں یہ ظاہر کر دیا کہ ہمارا یہاں آنا تم کو اچھا نہیں لگا۔

مشتری: یہ آپ کیا فرماتے ہیں حضور! ہمارے عزیز خانا نے تو آپ جیسے رئیسوں ہی کی تفریح کے ٹھکانے ہوتے ہیں۔ آپ جیسے دولت مند نوابوں کے تشریف لانے پر یہاں خوشیوں کے شادیاں بھجائے جاتے ہیں

اچھے نواب: اوف! مشتری تمہاری صورت جتنی دلکش ہے تمہاری زبان اتنی ہی دل شکن ہے!

مشتری: ذرہ نوازی ہے سرکار کی ورنہ یہاں دل کشی ہے نہ دل شکنی ہے

اچھے نواب: ایسا معلوم ہوتا ہے مشتری کہ تم اپنے ماحول سے خوش نہیں ہو۔

مشتری: طوائف کا کوئی ماحول نہیں ہوتا حضور۔ طوائف دراصل خود ہی ایک ماحول ہوتی ہے۔

اچھے نواب: اگر ہماری موجودگی تمہارے لیے بارِ خاطر ہو تو کہو ہم چلے جائیں مشتری۔

مشتری: یہاں کوئی ہماری اجازت لے کر آتا ہے نہ اجازت لے کر جاتا ہے جسے حضور

دنیا میں صرف ہماری گلی ہی وہ جگہ ہے جہاں کسی دروازے میں نہ بخیر

نہیں ہوتی۔ ہمارے دروازے قدر دانوں کے لئے رات دن کھلے

رہتے ہیں۔

اچھے نواب: معلوم ہوتا ہے آج تمہاری طبیعت کچھ ٹھیک نہیں ہے مشتری۔ کہو تو ہم لوٹ چلیں بھر کچھ آجاسے، گے۔

نہ مان: (اندراستا ہوا) کورنش بجالاتا ہوں سرکار۔ یہ کیا فرماتے ہیں آپ

آپ تشریف لائیں اور مشتری کا مزاج بگڑا رہے یہ تو بالکل ناممکن سی بات ہے۔ اُجی یہ تو گھڑیاں گن رہی تھی بندہ پرورد کہ آپ پھر کب یاد فرماتے ہیں اس روز نئی توہلی والوں کے محبرے میں کتنی قدر دانی کی آپ نے اور کیا قیمتی نو لکھا ہارا انعام دیا تھا۔

مشتری طوائفانہ ماحول سے نکل کر اچھے نواب کی بیوی بن کر دیورہی میں پہنچ جاتاہے تو مشتری کے ماموں کو سونے کی سیریا کے آٹھ لٹے کاغذ ہوتے ہیں اور وہ اسے مناکر پھر کوٹھے پر لانا چاہتا ہے تاکہ دونوں ہاتھوں سے نوابوں اور رئیسوں کی دولت سمیٹ سکے وہ مشتری کو لاکھ سمجھاتا ہے مگر وہ اپنے ماموں کی باتوں کو نہیں مانتی وہ اس کے مشوروں کو ٹھکراتی ہے۔ تب زمان مشتری سے کہتا ہے :
 زماں : طوائف کی جوانی کا ایک ایک دن دولت کی بہار کا زمانہ ہوتا ہے بیٹی اور تو اپنی رنگین بہاروں کے ان دنوں کو گرہستی کے فضول شوق میں گزار رہی ہے کل نادار جنگ ملے تھے انہوں نے بھی کہا کہ اچھے نواب نے خود مغرضی سے محبت کا ٹانگ رچا کر تجھ سے نکاح پر تھوڑا لیا ہے مفت میں خوب عیش کریں گے اور جب جی بھر جائے گا تو طلاق دے کر نکال دیں گے۔ پھر سوچئے تب تیرا کیا ہوگا۔

مشتری : ماموں اب تم میری فکر مت کرو تمہیں اتنا کچھ مل چکا ہے کہ تم اس جہنم کی فکر سے تو آزاد ہو گئے۔ میسر لئے تم بس یہ دُعا کرو کہ محبت اور شرافت کی دُنیا مجھے راس آجائے۔

زماں : دیکھ مشتری میری بات مان لے اگر تو پیشہ نہیں کرنا چاہتا تو موت کر مگر صرف ایک بار نادار جنگ کو ضرور خوش کر دے وہ بھی ہم کو مالا

مال کر دے گا اور اچھے نواب کی بھی جان بچی رہے گی ورنہ نادر جنگ
قسموں پر قسمیں کھا رہا ہے کہ وہ اچھے نواب کی زندگی ابھرنے لگا
گا۔ اگر تو نے اس کے انتقام کی آگ نہ بجھائی تو۔

مشری : ماموں میری مانو تو اب تم کبھی مجھ سے ملنے کی کوشش نہ کرو ماں بہنو
کی بکری کھا کھا کے تمھاری غیرت مرجی ہے اور پھر تم نے جب بہن کی
کمانی کھائی ہے تو بھانجی کو کب بخشو گے۔ اگر تم پھر آئے تو میں اپنے
شوہر کو بتا دوں گی کہ تم کس لئے آئے ہو اس لئے تمھاری خیر اس میں ہے
کہ تم اب کبھی مجھ سے ملنے کی کوشش نہ کرو۔

ایک ماحول کی عکاسی بہتر انداز میں کی گئی ہے اور ایک طوائف کی وفا
پرستی کو واضح انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ سب سے اہم بات اچھے نواب کا
کردار، شرافت اور خاندانی روایت کا ایک بہترین نمونہ پیش کرتا ہے
جو اپنی بیوی کے قاتل اور خود کی عزت و جان کے دشمن کی بیٹی کو جبکہ وہ خوابگاہ
میں پہنچا دی گئی ہے اسے عزت کے ساتھ واپس بھجوا دیتا ہے اور دیوان کی اس
حرکت کی مذمت کرتا ہے یہ عمل ڈرامہ نگار کے فن کی بختگی کا غماز ہے کہ وہ
کردار کو وضع کرنے کے ساتھ ساتھ کہانی کے پلاٹ کے مطابق کرداروں میں
عمل کو واضح کیا ہے۔ اس ڈرامے میں روایتی انداز کا ایک واقعہ بہترین
مکالموں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے جس میں کئی فنی خوبیاں ہیں نادر جنگ نادرولتیا
ہے مگر وہ دوسرے معزز نوابوں اور رئیسوں کی ہمسری کا دعویٰ کرتا ہے اور
اچانک اس کی بنیاد ظاہر ہوتی ہے تو یہ بھیہد کھلتا ہے کہ اس کی جوان ہیں حکمران

کی منظور نظر ہے۔ نادار جنگ کی وجہ سے اچھے نواب پر بادشاہ کا عتاب نازل ہو رہا ہے۔ مگر آخر میں نادار جنگ لاپرواہ اور سازش کے الزام میں قتل کر دیا جاتا ہے یہاں یہ وضاحت نہیں کی گئی کہ اس نے ایسا کونسا سنگین جرم کیا تھا جس کی وجہ سے بادشاہ نے نادار جنگ کے تمام خاندان کے افراد کو چن چن کر قتل کر دیا۔ مگر نادار جنگ کی وفادار انا اپنی جان پر کھیل کر اس کی جوان اور خوبصورت بیٹی زمرہ کی جان بچاتی ہے اور بادشاہ کے عتاب سے محفوظ رکھتی ہے بادشاہ کی حکومت و اقتدار کے باوجود بادشاہ کی گرفت سے زمرہ کو بچانے والی انا اتنی بے بس ہو جاتی ہے کہ اچھے نواب کا معمولی سادیوان زمرہ کو اچھے نواب کی خواہگاہ میں پہنچا دیتا ہے یہاں پر ڈرامہ نگار نے دیوان کے کردار میں نفسیاتی کشمکش کو اُجاگر کرتے ہوئے بدلہ لینے کے جذبہ کی بھرپور نمائندگی کی ہے اس کے علاوہ اپنے آقا کے برے دنوں میں ساتھ چھوڑ کر نہیں جاتا جو نادار جنگ کو نواب نہیں کہتا کیونکہ وہ اس مرتبہ کا حامل نہیں ہے وہ صرف نادار جنگ سے اچھے نواب کو پہنچنے والے نقصان کا بدلہ لینے کے لئے زمرہ کو اچھے نواب کی خواہگاہ تک پہنچا دیتا ہے۔ گو کہ یہ عمل غیر اخلاقی سمجھا جائے گا لیکن بدلہ کی آگ انسان کو کیا کچھ کرنے پر مجبور نہیں کرتی۔ دیوان کے کردار کے ذریعہ ڈرامہ نگار نے جذباتی انسانوں کے فیصلوں کی طرف نمائندگی کی ہے ڈرامہ نگار نے اچھے نواب کو اچھا ثابت کرنے کے لئے تمام کرداروں کو گالی دی ہے اپنی جان پر کھیلنے والی اور اپنی عزت بچانے کے لئے خودکشی کرنے والی مشتری کے بارے میں جب غلط اطلاع دی جاتی ہے تو اچھے نواب اسے ذلیل، کمزور، فاحشہ، بدکار، رنڈی اور زماں کو بھڑوا۔ حرام خود کہہ دیتے ہیں مگر جب حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے تو

عھمت آرا کو پکارتے ہیں اور شدتِ غم سے صراطِ ام سے گر جاتے ہیں یہ ایک فطری عمل ہے کہ انسان اپنوں میں بُرائیوں کی بُو محسوس کرتا ہے تو غصہ سے پاگل ہو جاتا ہے اور اس کی عقل حقیقت اور سازش میں فرق محسوس نہیں کر سکتی۔ اچھے نواب کی اس کیفیت کو برے اچھے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔

پلاٹ موزوں، مکالمے ماحول کے اعتبار سے شستہ ہوتے تو ڈرامہ اور پیراثر ہو جاتا۔ کرداروں میں حرکت اور عمل کے ساتھ ساتھ نفسیاتی کشمکش موجود ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک ایسے دور کی نمائندگی بھی کی گئی ہے جو سرمایہ داری کا پروردہ تھا۔

جمیل شیدائی

محمد جمیل الدین ۱۹۴۳ء میں حیدرآباد میں پیدا ہوئے۔

جمیل شیدائی ان کا قلمی نام ہے، جامعہ عثمانیہ سے بی ایس سی

کرنے کے بعد انھوں نے انڈسٹریل کیمسٹری میں ڈپلوما کیا، انھوں نے انگریزی اور دیگر زبانوں کے ڈراموں کا باقاعدہ مطالعہ کیا۔ فلم اینڈ ٹیلی ویژن انسٹیٹیوٹ میں سکھیں پہلے کا کورس کرنے کے سلیئے انھوں نے داخلہ لیا تھا لیکن کورس مکمل کیئے بغیر حیدرآباد واپس آگئے۔ آج کل ایک مشہور فرم میں بحیثیت موائٹ کنٹرول کیمسٹ ملازم ہیں۔ ان کا پہلا نشر شدہ ڈرامہ ”شکار“ ہے تقریباً ۲۰ برس سے ڈرامے لکھتے ہیں بچپاس سے زیادہ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں عموماً سماجی ڈرامے لکھتے ہیں۔ لیکن تاریخی بھی لکھے ہیں ڈراموں کا ایک مجموعہ ”لبِ گفتار“ شاخ ہو چکا ہے زیرِ طبع کتابوں میں ”ریڈیاٹی ڈراموں کا مجموعہ“ ہے ان کے ڈرامے ”کتاب“ ”شاعر“ ”شبِ خون“

شگوفہ وغیرہ میں شاخ ہو چکے ہیں۔ ان کے نشر شدہ ڈراموں کی مکمل فہرست حسبِ ذیل ہے

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| ۱۔ واردات | ۸۔ نقشِ قدم |
| ۲۔ کلورین کا دھواں | ۹۔ شریر |
| ۳۔ اعتراف | ۱۰۔ جائیں کہاں |
| ۴۔ اغواء | ۱۱۔ روشن دان |
| ۵۔ برتر از اندیشہ | ۱۲۔ نور کی تلاش |
| ۶۔ شکار | ۱۳۔ محارتی |
| ۷۔ دس اولٹ کا شکِ شاک | ۱۴۔ گھٹے فاصلے مٹی دوریاں |

۱۵۔ امتحان در امتحان

۲۰۔ اسپر دپج (درد جسمی)

۱۶۔ تلاش گمشدہ

۲۱۔ پیار و سنگر

۱۷۔ منسری کا پیڑ

۲۲۔ نشہ کام

۱۸۔ انتخاب

۲۳۔ مجرم

۱۹۔ سگریٹ، برانڈی، بگوندہ

جمیل شیرانی آزادی کے بھر پکھنے والے ان ڈرامہ نگاروں میں سے ہیں جنہیں انگریزی اور دیگر زبانوں کے ڈراموں کی رفتار اور سمت کا علم ہے۔ وہ اکثر نفسیاتی موضوع کو اپناتے ہیں ان کے ڈراموں میں روایت اور جدیدیت کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے وہ اجتہاد میں تسلسل کے قائل معلوم ہوتے ہیں وہ نئی نسل کی نمائندگی کرتے ہیں ہمارے ڈرامہ نگاروں نے جنس پر بہت کم لکھا ہے پھر ریڈیائی ڈرامہ اس کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا کہ اس میں جنس کا تذکرہ ہو لیکن جمیل شیرانی نے "سگریٹ، برانڈی، بگوندہ" میں نئی نسل کے جنسی مسائل کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے جو یہ نئے دور کی لڑکی ہے جو سگریٹ پیتی ہے شاستر پر ٹھتی ہے مجامعت اور ابا رشن پر کھلی گفتگو کرتی ہے اعجاز بھی اس کا ساتھی ہے لیکن بعد میں وہ مذہبی ہو جاتا ہے اس کی نفسیاتی وجہ جمیل یہ بتاتے ہیں کہ اچانک ہی کوئی کمی قدرتی طور پر ہو جاتی ہے تو جذبات یک لخت سرد ہو جاتے ہیں جو یہ کہ آمادہ کرنے پر بھی اعجاز آمادہ نہیں ہوتا۔ موضوع جنس ہے لیکن جمیل نے بڑے فنکارانہ انداز میں اس موضوع کو برتا ہے۔

جو یہ سگریٹ پینے کی کوشش کرتی ہے تو اعجاز پوچھتا ہے

اعجاز :- مجتہدہ۔ یہ شوق آپ کو کیوں ہو رہا ہے ؟
 جو ریہ :- مجھے مردوں کی یہ عداوت بہت پسند ہے جب وہ کہہ سکیں کہ سوچ
 میں غرق کش لیتے ہیں تو ان کے چہروں پر ایک گمبھرتا چھائی رہتی ہے۔
 عورتیں پہلے تو سوچتی نہیں اور کبھی سوچتی ہیں تو سگریٹ نہیں پھینکتیں۔
 اعجاز :- کھتیں اس بات کا اتنا شدید احساس آج ہی کیوں ہوا ؟
 جو ریہ :- ہوا یوں کہ باہر سے ایک مشاعرہ ادھر آئی ہوئی ہیں کل میری سہیلی کے یہاں
 مخصوص مشاعرہ تھا جب میں وہاں گئی تو وہ سگریٹ پی رہی تھیں
 اعجاز :- سچ ؟

جو ریہ :- ہاں بھراستین والا بلوز تھا عنیک کے پیچھے ان کی آنکھیں نیم دانتیں اور
 وہ کچھ خیالات میں اتنی غرق تھیں کہ انھیں لباس کا خیال بھی نہ رہا تھا۔
 سگریٹ والا ہاتھ کبھی کبھی تو دو چار منٹ تک چھینش بھی نہ کرتا تھا دھواں
 آہستہ آہستہ فضا میں پھیل ہو رہا تھا اور مجھے تعجب تو اس بات سے ہوتا
 کہ وہاں بیٹھے ہوئے دوسرے شاعروں کی نگاہیں جوان کے جسم کے مختلف
 عریاں حصوں سے ٹکرا رہی تھیں انھیں سوچنے سے روک نہ سکیں اور
 ایک جگہ۔

اعجاز :- تم سے ایک بات کہنی ہے مگر تم وعدہ کرو کہ تم میری بات کا برا نہیں
 مانو گی۔

جو ریہ :- ماننے کی ہو گی تو ضرور۔

اعجاز :- میں تم سے یہی وعدہ لینا چاہتا ہوں کہ تم ہر حالت میں مجھ سے وہ ماننے کی
 لائق ہو یا نہ ہو مانو گی۔

جوریہ :- میں سمجھ گئی تم کیا کہنا چاہتے ہو
 اعجاز :- کیا کہنا چاہتا ہوں۔

جوریہ :- وہی بات جواب ملک جواد رفیق اور الطاف کہ چکے ہیں۔ تم ذرا چند
 ہوشاں دیر آئید درست آئید پر یقین رکھتے ہو
 اعجاز :- بتاؤ تو بھلا جواد رفیق اور الطاف نے کیا کہا۔
 جوریہ :- اپنی بدنام تمناؤں کا اظہار کیا تھا انہوں نے۔
 اس طرح وہ بڑی خوبصورتی سے بچ بھی جاتے ہیں دوسری طرف
 وہ جوریہ کو بھولی بھالی بتاتے ہیں۔

اعجاز :- (کتاب اکھولتا ہے) بیوی حلالہ ہو تو مرد کو چاہیے کہ وہ جماعت سے
 پرہیز کرے جملے کے لحاظ سے کیا معنی ہو سکتے ہیں

جوریہ :- میں نے جہاں تک سمجھے ہیں جماعت کے معنی گالی گلوچ یا ناروا سلوک
 جیسے مارپیٹ سے ہے۔ حمل کے دوران عورت بہت زیادہ sensitive
 ہو جاتی ہے چنانچہ اس قسم کے برتاؤ سے Abortion کا احتمال ہوگا۔
 ایک لڑکی جو ”بدنام تمناؤں“ (حسن طلب) کا مطلب سمجھتی ہو اسے ”جماعت“
 کا مطلب نہیں معلوم ہو یہ ناقابل یقین ہے پھر تین ماہ بورا اعجاز جوریہ سے ملتاہے
 تو بالکل بدل چکا ہے چہرے پر دارمھی کا اضافہ ہو چکا ہے اور جوریہ اس سے اپنی
 خواہش کا اظہار کرتی ہے۔

جوریہ :- تمہیں یا میں کچھ دن قبل تمہارا حسن طلب مجھ پر دلا تھا
 اعجاز :- سچ
 جوریہ :- ہاں

اعجاز :- ہوگا

جوہر یہ :- کیوں نہ آج

اعجاز :- بات دراصل یہ ہے جوہر یہ کہ

جوہر یہ :- بات دراصل کچھ بھی نہیں۔

اعجاز :- کیوں نہ یہ بات فراموش کر دی جائے۔

جوہر یہ :- خواہش کا اظہار تم نے کیا تھا

اعجاز :- میں نے اپنے سوچنے کا ڈھنگ بدل دیا ہے۔ انسان کے لئے کردار

بے حد ضروری ہے روح کی طہارت کا ضامن کردار ہی ہوتا ہے روح

کی خوشی جسمانی سے کہیں زیادہ خوش کن ہوتی ہے اور دیر پا بھی ہوتی ہے

جوہر یہ :- جسم میں روح کدھر ہوتی ہے۔

اس کا جواب اعجاز کے پاس نہیں ہے اور اس طرح اعجاز فرار

حاصل کر لیتا ہے۔

جمیل کا ایک اور ریڈیائی ڈرامہ ہے ”ذرا سنبھال کے لے چل“ (۱۹۷۹ء)

میں محبت کے مثلث کی کہانی ہے ثمنینہ ایک بیوہ ہے یاسمین اس کی پٹنگ گیسٹ

ہے فوزیہ ثمنینہ کی لڑکی ہے ان کے پاس ایک اور پٹنگ گیسٹ آتا ہے واجد نعیم

جو ثمنینہ کا کلاس فیلو ہے جس نے چالیس کا عمر میں بھی شادی نہیں کی۔

یاسمین اور واجد ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں واجد ثمنینہ سے

اس بات کا اظہار کر دیتا ہے اور ثمنینہ اس بات سے جل جاتی ہے۔ وہ دراصل واجد

کے سہارا کے خواب دیکھ رہی ہے ثمنینہ کی سازش سے یاسمین کی ماں اسے

اپنے گھر لے کر چلی جاتی ہے واجد کو جب ثمنینہ کی اس حرکت کا علم ہوتا ہے تو وہ

ثمینہ کا گلہ گھونٹنا چاہتا ہے عین وقت پر یاسمین آجاتی ہے اور واجد رک جاتا ہے پھر وہ واپس حیدرہ آباد چلا جاتا ہے اور وہاں سے خط لکھتا ہے " میں نے اپنا تباہ حیدرہ آباد کرایا ہے دو چار دن بعد میرا آدمی آئے گا اس کے ساتھ میرا سامان بیکج دینا۔ ہر ماہ تمہیں چار سو روپیے ملتے رہیں گے اور یاسمین کی شادی کے لئے میں نے پالیسوی رکھی ہے اس جانب سے تمہیں فکر مند ہونے کی ضرورت نہیں۔ یہ سب اس لئے کمرہا ہوں کہ یاسمین قابل رحم بچی ہے۔ اس قدر کم سنی میں پدرانہ شفقت سے محروم ہے یہ اس کی معصومیت ہے جو پھر مجھے سہارا بننے پر مجبور کر رہی ہے ورنہ اب بھی تمہاری طرف سے میرے دل میں

سخت نفرت ہے چھٹیوں میں اسے میرے یہاں بھیج دینا۔ خدا حافظ۔"

موضوع جاندار ہے ڈرامے میں کرداروں کے تصادم اور کشمکش کی بہت گنجائش ہے لیکن جمیل اسے اچھی طرح برت نہیں سکے۔ پہلے منظر میں یاسمین اور فوزیہ کی گفتگو کو خواہ مخواہ طویل دیا گیا۔ واجد اور ثمینہ کے تعارف کا حصہ بھی سید طویل ہے ثمینہ، فوزیہ اور واجد میں کشمکش کے مواقع بھی ڈرامہ نگار نے ضائع کر دیئے۔ ثمینہ کی چاہت اور دونوں کو شادی سے منع کرنے کا انداز بھی بھونڈا ہے

ثمینہ :- تم واجد کے بارے میں نہیں جانتیں وہ کچھ اچھے کردار کا انسان نہیں فوزیہ :- اس کے باوجود میرا بھی تلک وہی فیصلہ ہے آپ اس فیصلے کو اٹل سمجھ سکتی ہیں۔

ثمینہ :- فوزیہ وہ دراصل مجھ سے محبت کرتا ہے اور اس نے کئی چھٹیاں مجھے

کبھی ہیں

فوزیہ :- غلط (منہی ہے) جھوٹ ۔ یہ نہیں آغوش اب اس قدر جھوٹ کیوں
کہنے لگی ہیں

تھین :- اب تم نے ڈھنگ سے بات کی میں اس قدر جھوٹ اس لئے کہنے
لگی ہوں کہ میں اسے چاہتی ہوں۔ وہ جب سے یہاں آیا ہے میں حسین
خواب دیکھنے لگی ہوں۔ مستقبل کے خواب فوزیہ ۔ زندگی کی اس کشمکش
میں تھک سی گئی ہوں جوں جوں میری عمر بڑھتی جا رہی ہے اس تنازعہ سے
میں پست ہمت ہوتی جا رہی ہوں عورت کے لئے سہارا ضروری ہے
تم اس عورت کے احساسات سے واقف نہیں جسے کچھ دن تک تو سہارا ملتا رہا اور
پھر اسے اس بے رحم دنیا میں تنہا چھوڑ دیا گیا ہے ۔۔۔۔۔۔

سمجھو کہ میں تم سے رحم کی بھیگ مانگ رہی ہوں میرے راستے سے ہٹ جاؤ۔
ذرا سی توجہ سے جمیل شیدائی اس ڈرامے کو بہتر بنا سکتے تھے۔

جمیل شیدائی ایسے ڈرامہ نگار ہیں مستقبل میں جن سے کافی توقعات والہبتہ

کی جا سکتی ہیں۔

قدیر زماں :-

قدیر زماں ۵ اکتوبر ۱۹۳۳ء کو پیدا ہوئے۔ ایم کا

میل۔ بی۔ بی۔ بی۔ ادب سے خاص لگاؤ ہے گزشتہ آٹھ

برسوں سے ڈرامے لکھ رہے ہیں پہلا ڈرامہ "کال بیل" ۸ برس قبل نشر ہوا تھا۔ اب تک ۸ ڈرامے نشر ہو چکے ہیں ان کے ریڈیائی ڈراموں کا مجموعہ "پنجرہ کا

آدنی" ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں ۱۹۷۷ء سے ۱۹۷۹ء کے دوران نشر شدہ ڈراموں کو شامل کیا گیا ہے۔ پنجرہ کا آدنی ترجمہ و تلخیص ہے اس کے علاوہ باقی

ڈرامے لکڑٹھارا، پردیسر، ننگڑا گھوڑا، حادثہ، کال بیل اور بادخزاں ہیں

قدیر زماں بطور جدید افسانہ نگار پہچانے جاتے ہیں ان کے افسانوں

کا ایک مجموعہ "رات کا سفر" شائع ہو چکا ہے۔

اپنے افسانوں کے برخلاف قدیر زماں کے ڈراموں میں وہ اہم اور

تجسس نہیں ملتا جو ناقابل فہم ہو۔ اس پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پردیسر

عالم خوند میری نے لکھا۔

"غیر راسخی ڈرامہ اکثر ترسیل کی دشواری کا شکار ہو جاتا ہے

لیکن قدیر زماں ترسیل کی منزل تک آسانی کے ساتھ پہنچ جاتے

ہیں یہ ان کی اہم کامیابی ہے" اے

قدیر زماں کے ڈراموں کے مجموعہ "پنجرہ کا آدنی" میں جملہ (۷) ڈرامے

اے پردیسر عالم خوند میری کی رائے کتاب کے گرد پوش کی پشت پر۔

ہیں جن میں پہلا ڈراما "کٹھارا" ہے اس ڈرامے میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک گاؤں کے چوکیدار کو اس کی ریا اندازی اور حق گوئی کی بنا پر اس کے عہدیدار کئی الزامات لگا کر اسے ملازمت سے علیحدہ کر دیتے ہیں اور وہ اس کے بعد جنگل میں لکڑی کاٹ کر زندگی بسر کرتا ہے اور جہاں وہ لکڑی کاٹتا ہے وہ ایک فرم کی ملکیت ہے فرم کا منیجر وہاں پہنچ کر اسے درخت کاٹنے سے روکتا ہے اور سزا دینے سے پہلے اس کے بارے میں دریافت کرتا ہے اور لکھڑا ہارے سے بات چیت کے بعد اسے اپنے کام کے لئے موزوں سمجھ کر اسے ملازمت کا پیشکش کرتا ہے اور جر ذمہ داریاں اس پر عائد ہوں گی وہ تمام سمجھا دیتا ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ تنخواہ کا دس فیصد منیجر کو ادا کرنا ہوگا۔ ملازمت دلانے کے صلہ میں تمام ملازمین سے یہی سمجھوتہ ہو چکا ہے لیکن لکھڑا ہارا اس سے اتفاق نہیں کرتا اور وہ اپنے حق سے دستبردار ہونا نہیں چاہتا وہ بخور و خود دار ہے وہ کسی کے آگے ہاتھ نہیں پھیلاتا۔ مندر کے سامنے کھڑے ہو کر جھیک نہیں لیتا البتہ خود اپنی گرہ سے مندر کے سامنے کھڑے آیا، سج اور معذور لوگوں کی ہمتیوں پر

کچھ پیسے رکھ دیتا ہے اور محنت کے ذریعہ روزی حاصل کرنے کے لئے کھڑی لے کر جنگل کی راہ لیتا ہے اس کا مزم بلند ہے وہ اپنی قوت بازو پر بھروسہ رکھتا ہے دوسروں سے مانگنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا جبکہ وہ خود بھگوان سے بھی کچھ نہیں مانگنا چاہتا اور وہ منیجر سے بات چیت کرنے کو وقت کا زیاں تصور کرتا ہے اور اپنی روزی کمانے کے لئے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ اس ڈرامے میں سماج کی خرابیوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

لکڑھارے اور میخجر کے مکالموں کے ذریعہ سماجی خامیاں واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر مکالموں کا انداز اس قدر دلچسپ نہیں کہ اسے فنی مکالمہ کہا جاسکے گو کہ لکڑھارے اور اس کے آقاؤں کے درمیان کشمکش کے اثرات پیدا کئے گئے ہیں لیکن وہ اثرات واضح نہیں ہوتے جو تاثر پیدا کرنے میں معاون ہوں۔ ڈرامہ نگار نے گفتگو کے الفاظ کو مکالمہ بنا دیا جس کی وجہ سے مکالموں کی فنی خوبصورتی میں فرق آ گیا ہے اس ڈرامہ کا پلاٹ عجیب تھا نہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ سارے پلاٹ کو گفتگو کی نذر کر دیا گیا ہے مثال کے طور پر میخجر اور لکڑھارے کے درمیان کے مکالمے یہاں درج کیئے جا رہے ہیں۔

میخجر: اے... اے تم کون ہو؟
 لکڑھارا: میں کوئی ہوں اس سے آپ کا مطلب؟
 میخجر: رک جاؤ اور یہ کلہاڑی ادھر دے دو
 لکڑھارا: کیوں دوں یہ کلہاڑی میری ہے
 میخجر: کلہاڑی تمھاری ہوگی لیکن ہمارا یہ درخت کاٹنے کے لئے نہیں ہے اس سے پہلے کہ میں تمھیں سزا دوں بتاؤ تم کون ہو؟
 لکڑھارا: تو۔ آپ کیا سزا دیں گے جناب۔ لیکن بتاتا ہوں کہ میں کون ہوں۔

میخجر: بتاؤ جلدی سے
 لکڑھارا: میں ایک لکڑھارا ہوں جسے میں گاؤں کا ایک بچہ کیا کرتھا۔
 میخجر: گئیڈر کی جب شامت آتے ہیں تو وہ گاؤں چھوڑ کر شہر کا رخ کرتا ہے
 لکڑھارا: شاید آپ کو گئیڈر اور آدمی میں فرق نہیں دکھائی دیتا۔

مینجر: کیا فرق ہے؟ گیدڑ بھی بہتر ہے کہ وہ تمھاری طرح درخت نہیں کاٹتا
 لکڑھارا: درخت کاٹتا تو کیا وہ آدمی نہیں بن جاتا؟
 مینجر: مجھ سے بحث کرنے ہو تم اس طرح نہیں مانو گے مجھے پولیس کو بلانا ہو گا۔
 لکڑھارا: ہاں ہاں ضرور بل لیجئے ارے جو ہو گا سو ہو گا لیکن کیا پولیس کے بغیر آپ مجھ
 سے بات نہیں کر سکتے! مانا میں آپ کا درخت کاٹ رہا تھا
 مینجر: تو بتاؤ کیوں کاٹ رہے تھے

ان کے مکالموں میں طنز کا عنصر غالب نظر آتا ہے
 مینجر: میری یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ کوئے چوچیں مارا کہ فصل کیوں بگاڑ دیتے
 ہیں ارے انگور کھانا ہو تو کھا لیتے۔
 لکڑھارا: کوئے ہی تو ہیں صاحب ایک بات پوچھوں!
 مینجر: ہاں! یاں پوچھو
 لکڑھارا: آپ نے گیدڑ کو آدمی سے بڑا مان لیا ہے کوئے کے بارے میں کیا رائے ہے
 آپ کی؟

مینجر: آدمی کوئے سے بڑا ہے اس لئے کہ آدمی کی دو چوچیں ہوتی ہیں اور کوئے کی
 صرف ایک۔

لکڑھارا: یہ بات تو بالکل غلط ہے صاحب۔ آدمی کی دو چوچیں کہاں ہوتی ہیں
 اس کی تو صرف ایک ناک ہوتی ہے۔ صاحب!

مینجر: ایک ناک نہیں۔ دو ناک

لکڑھارا: دو۔؟

مینجر: تم جو چہرے پر دیکھتے ہو وہ تو ایک ناک ہے اور ایک ناک اور
ہو تو بے جو آدمی کے بھجے میں چھپی ہوتی ہے

لکڑھارا: ہے۔ ہے۔ ہے۔ میں نے تو آدمی کا بھیجا نہیں دیکھا ہے صاحب
ہا۔ ہا۔ (دہکی ہنسی)

مینجر: تم نے ابھی دیکھا ہی کیلئے ایک گیارہ دیکھ ہی کیا سکتا ہے۔ آدمی کی
ناکیں نہ ہوں تو وہ فرشتہ بن جائے۔

لکڑھارا: فرشتہ صاحب۔ میں نے فرشتہ بھی نہیں دیکھا ہے ابھی تک۔
مینجر: اسے فرشتہ بھی کوئی دیکھنے کی چیز ہے اسے آج تک کسی نے نہیں دیکھا
ہے صرف محسوس کیا جاتا ہے

ڈرامہ نگار نے مکالموں کے درمیان طنزیہ انداز کو برقرار رکھا ہے جس کے سر
لکڑھارا کی ایمانداری کو بھی بڑے اچھے انداز میں پیش کیا ہے جہاں تک مکالموں
تعلق ہے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پلاٹ کو طویل طویل ثابت کرنے کے لئے بے جا

گفتگو بڑھائی گئی ہے مکالموں میں کشمکش کا پہلو کہیں بھی واضح نہیں ہوتا با سکیہ
سپاٹ انداز میں مکالمے پیش کئے گئے ہیں جس سے کسی قسم کے تاثر کی توقع پیدا
ہی نہیں ہوتی۔ فنی طور پر ڈرامہ کے چند پہلو واضح ہوتے ہیں کہانی کو صرف ڈرامہ
بنانے کے لئے محمل سے محو مکالمہ میں تناؤ پیدا ہو جاتا ہے

”حادثہ“ ایک خوبصورت طنز ہے۔ موجودہ قانونی ڈھانچہ کتنا مجہول ہے
اس کی وہ نشاندہی کرتے ہیں جو لوگ حادثہ کے شکار کسی آدمی کی مدد کرنا چاہتے ہیں
تاؤن ان پر ہی گرفت کرتا ہے۔ اس لئے عام شہری ماری انسانی ہمدردی رکھتے ہیں

بھی اس لئے فوری مدد نہیں کرتا کہ بعد میں اسے قانونی پیچیدگیوں میں پھنسا دیا جاتا ہے جس کا اظہار قدیر زماں اس طرح کرتے ہیں
ایک آواز: جمعدار صاحب پہلے اس آدمی کو درواخانہ پہنچا دیجئے۔ شاید وہ ابھی زندہ ہے۔

دوسری: میری گاڑی حاضر ہے
جمعدار: پہلے ذرا پیچ نامہ تو ہو جانے دیجئے۔ یاں تو جناب کیا کرتے ہیں آپ
یہ کار آپ ہی کی ہے؟
دوسری آواز: پہلے تو میں اس آدمی کو درواخانہ پہنچا دیتا ہوں۔ ارے ہے کوئی جو میری مدد کرے۔

ایک آواز: آپ کیوں پھنسنا چاہتے ہیں۔ بعد میں
جمعدار: کیا جناب آپ لوگ کار دیکھ کر نہیں پھلتے؟
ڈرائیور: (سہمی ہوئی آواز میں) نہیں جمعدار صاحب میرا کوئی قصور نہیں۔ یہاں سڑک

پر کئی ٹوگ گواہ ہیں وہ ہوٹل اور وہ دکان والے کسی سے بھی گواہی
لے لیجئے!

جمعدار: نہ ہوٹل والا نہ دکان والا۔ کوئی گواہی میں نہیں آئیں گے جناب۔
(زور سے کر) گواہ تو ہم کو رکھنے بیڑیں گے اب آپ کو عدالت میں پیش
ہونا پڑے گا۔

ڈرائیوے کا کلائمکس وہ ہے جب اس کی ڈائری میں درج تمام نمبروں پر
فون کیا جاتا ہے اور کوئی بھی اس کی شناخت نہیں کر پاتا۔

جمہوریہ: ہاں صاحب، اخبار میں یہ بھی اعلان ہو گا کہ پولیس کو درخشاہ کی تلاش ہے (وقف) حادثے قہم روز ہی دیکھتے ہیں صاحب لیکن سب سے بڑا حادثہ تو اس بات کا لگتا ہے کہ مرنے والا بہت سوں کو جانتا تھا لیکن اسے کوئی نہیں جانتا۔

قدیر زماں کے اس ڈرامے میں کشمکش بڑے چریت انداز میں موجود ہے۔ قدیر زماں جس جدید طرز فکر کے نگہنے والے ہیں اس کا پر تو ڈراموں میں بالکل نظر نہیں آتا۔ کلینک کے تجربے بھی نہیں۔ مقامات کے نام بھی واضح طور پر لکھے گئے ہیں۔ جیسے

ہلو۔ ہلو۔ آپ مسٹر راجہ ہیں، ٹرانک انپیکٹر ہوں۔ افضل گنج سے بول رہا ہوں دیکھئے شام چار بجے باغ عامہ کی روڈ پر ایک اکسیڈنٹ ہو گیا۔

جدید انداز تحریر اس بات کا متقاضی ہے کہ بات کسی علاقے یا شہر سے ہو نام لکھ کر محدود نہ کی جائے۔ حادثہ کہیں بھی ہو سکتا ہے کسی بھی شہر میں۔

اور جب مقامات کے نام لیے جائیں تو صحیح معلومات کا اظہار کیا جانا ضروری ہے جیسا کہ ترقی پسند جزویات کا غیر معمولی خیال رکھتے تھے اور جزویات کے چکر میں اکثر فن کو بھول جاتے تھے قدیر زماں نے ٹرانک انپیکٹر افضل گنج لکھا۔ حادثہ باغ عامہ کی روڈ پر ہوا۔ باغ عامہ کی روڈ پر ہو حادثہ افضل گنج ٹرانک ناکہ کی حدود میں نہیں آتا۔ ٹیلیفون نمبروں کے نئے بھی ترتیب سے ہند سے لکھائیے

گئے ہیں جیسے (۵۶۷۸۹) - (۴۵۶۷۸) - (۳۴۵۶۷) - (۱۳۴۵۶) وغیرہ گٹورامہ نگار یہ یقین دلانا چاہتا ہے کہ یہ ڈرامہ مخصوص شہر کی مخصوص سڑک پر ہوا تو اسے اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ کتنے de ziti کا فون نمبر شہر میں چلتا ہے 2 سے

مستروع ہونے والے تمام فن چیم De zitz والے ہیں۔

قدیر زماں ان جسد کھنے والوں میں سے ہیں۔ جھوٹے پردے پر دیکھ کر
کرنے والے ادب کی مخالفت کی۔ لیکن ان کے ڈرامے میں طبقاتی فرق پر طنز اور پروچندہ

جگہ جگہ نظر آتا ہے

ڈرامہ "پروفسور"

پروفسور: یاد رکھو من موہن دنیا میں جتنے بھی فساد اور خون خرابے ہوتے
ہیں تم ہی جیسے انا پرست لوگوں کی وجہ سے ہوتے ہیں تم ہی جیسے لوگوں
نے انسانی قدروں کو بلند کرنے کا بیڑا اٹھایا اور اپنے مقصد کے حصول
میں شدت برتی۔ تم لوگوں سے اتنا بھی نہ ہو سکا کہ تم کو تم اور "گاہی جی
کی راہ اختیار کرتے کہ دنیا میں اس قدر فساد نہ برپا ہوتا۔

یا ڈرامہ "لکڑھارا" میں

لکڑھارا: اور پھر جب اس گاؤں میں بھی پانی کی قلت پڑے گی تو تب کیا ہو گا صاحب؟
مینجر: تب چند لوگ پیاسے ہوں گے اور چند لوگ پلٹتے رہیں گے۔
لکڑھارا: اور چند لوگوں کو پانی کی تلاش میں دم بدر بھرتے رہنا پڑے گا۔
مینجر: اور پیاسے مرنا بھی پڑے گا۔ ذہین لوگ اپنی ذہانت کے بل بوتے پر ڈھنگ
سے جینا جانتے ہیں۔

لکڑھارا: صاحب کیا وہ لوگ ذہین نہیں جو خود پیاسے رہ کر دوسروں کو پانی
پلاتے ہیں۔

ڈراموں میں قدیر زماں ترقی پسند ڈرامہ نگاروں سے مختلف نظر نہیں
آتے۔ نہ علامتوں کا استعمال ہے نہ وہ ابہام جو جدید ادب کا امتیاز سمجھا جاتا ہے۔

ڈاکٹر بیگ احساس

بیگ احساس - ۱۹۴۸ء کو وزنگل میں پیدا ہوئے۔ اصل نام محمد بیگ ہے۔ ان کے والد محکمہ کمر و ڈگری کے افسر تھے اس لئے ان کا تبادلہ مختلف اضلاع پر ہوتا رہا۔ ان کی پیدائش کے فوراً بعد ان کے والد کا تبادلہ وزنگل سے کسی اور جگہ ہو گیا۔ ابتدائی تعلیم نظام آباد میں حاصل کی۔ ۸ برس کی عمر میں ان کے سر سے والد کا سایہ اٹھ گیا۔ پھر یہ حیدرآباد چلے آئے اور یہیں مستقل سکونت اختیار کی۔ ذمہ داریوں کے بوجھ نے کم عمری میں ملازمت کرنے پر مجبور کیا۔ ۲۱ برس کی عمر میں آندھرا پردیش زرعی یونیورسٹی میں باضابطہ ملازمت کے ساتھ ساتھ تعلیم بھی جاری رکھی۔ ایوننگ کالج سکندر آباد سے بی۔ اے اور ایوننگ کالج لکھنؤ سے ایم اے۔ امتیازی حیثیت سے کامیاب کیا۔ پھر حیدرآباد یونیورسٹی سے پروفیسر گیان چند کی نگرانی میں پی ایچ ڈی کا مقالہ ”کرشن چندر - شخصیت اور فن“ مکمل کیا۔ جولائی ۱۹۸۲ء میں ان کا انتخاب عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں بحیثیت پروفیسر علی میں آیا۔ ۱۹۷۰ء سے افسانہ نگاری شروع کی۔ ملک کے سبھی میاں دادی رسائل میں ان کی تخلیقات شائع ہوتی ہیں۔ ایک افسانوی مجموعہ ”خوشہ گندم“ ۱۹۸۲ء میں شائع ہو چکا ہے۔ ریڈیو کے لئے افسانے، ڈرامے اور فیچر لکھتے ہیں۔

ان کے نشری ڈراموں کی فہرست کچھ اس طرح ہے :

- ۱۔ خاموش چیخ
- ۲۔ تاریک اُجالا
- ۳۔ آزمائش
- ۴۔ ٹوٹا ہوا واسطہ
- ۵۔ روشن اندھیرا
- ۶۔ کٹھ پتلی
- ۷۔ زندگی زندگی !!
- ۸۔ اکبر الہ آبادی (فیچر)
- ۹۔ کرشن چندر کی تحریریں (فیچر)

بیگ احساس کے ڈراموں کا موضوع محبت ہوتا ہے ۔ وہ محبت کے مختلف روپ دکھاتے ہیں ۔

”خاموش چیخ“ میں انیل ایک بد صورت لیکن دولت مند نوجوان ہے ۔ وکرم اس کا دوست ہے ۔ انیل وکرم کے گھر آتا ہے اور وکرم کی بد صورتی کے باوجود اُسے پہچان لیتا ہے ۔ انیل وکرم کو بتاتا ہے کہ ایک حادثہ کی وجہ سے اس کی صورت بگڑ گئی ہے ۔ انیل کی مجبورہ ارچنا اسے پہچان نہیں پاتی ۔ وہ ایک نوجوان رنجیت میں دلچسپی لے رہی ہے ۔ وہ وکرم کے ساتھ مل کر ارچنا کو آزمانے کے لئے ایک چال چلتا ہے ۔ اور ارچنا کو اپنی دولت کے جال میں پھنساتا ہے ۔ اور پھر رنجیت کی بھی پول کھولتا ہے کہ کس طرح اس نے شیتل کو دھوکہ دیا ۔ ارچنا انیل کی بد صورتی کے باوجود اس کی دولت کی خاطر اس سے دلچسپی لینے لگتی ہے ۔ تو وہ اسے بتاتا ہے کہ وہ کوئی اور نہیں اس کا محبوب انیل ہے جسے وہ پہچان نہیں پائی ۔ جب کہ اس نے دعویٰ کیا تھا کہ ہر حال میں اسے پہچان سکتی ہے ۔ پھر وہ بد صورتی کا میک اپ اتار

جتا ہے۔

”تاریک اُجالا“ میں ارشد اور سیما نے محبت کی شادی کی ہے۔

ارشد ایک اصول پرست آدرش وادی نوجوان ہے۔ اور سیما ایک سمجھتی باپ کی بیٹی۔ سیما اپنے پیار کی خاطر اپنا گھر چھوڑ آئی ہے۔ ارشد کو کہیں نوکری نہیں ملتی۔ کیوں کہ وہ نہ بے ایمانی کرنے تیار ہے نہ رشوت دینے نہ سفارش کروانے کے لئے راضی ہے۔ لیکن ایک فرم اسے انٹرویو کے لئے بلاتی ہے۔ انٹرویو میں وہ ارشد کو بے ایمانی کرنے اور جھوٹے اسٹیٹمنٹ بنانے کو کہتے ہیں۔ ارشد انکار کر دیتا ہے اور حالات سے مایوس ہو جاتا ہے۔ لیکن کچھ دن بعد اسے اسی کمپنی سے ملازمت کا لیٹر ملتا ہے۔ وہ لوگ اس کی ایمانداری سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔

”گڑھا ہوا واسطہ“ نیتا اور راجن ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ لیکن نیتا کی شادی چمپک بھائی سے ہو جاتی ہے۔ پورے سات برس بعد نیتا کی ملاقات راجن سے ایک دواؤں کی دکان پر ہوتی ہے جہاں وہ سیلزمین ہے۔ نیتا حیران رہ جاتی ہے کہ راجن جو ایم۔ ایس۔ سی ہے، معمولی سے سیلزمین کا کام کر رہا ہے۔ راجن اسے بتاتا ہے کہ وہ سچا رتھا لیکن جس روز نیتا کی شادی چمپک بھائی سے ہوئی وہ خود پر قابو نہ رکھ سکا اور اس کی غلطی کے نتیجے میں پوری لیبوریٹری دھماکے سے اڑ گئی۔ ایک بچہ ہلاک اور کئی بچے زخمی ہوئے۔ اس پر مقدمہ چلایا گیا۔ اسے سزا سنائی۔ نوکری بھی گئی۔ بڑی مشکل سے وہ یہ سیلزمین کی نوکری حاصل کر سکا ہے۔

نیتا اسے بتاتی ہے کہ ایک لڑکی کی پیدائش کے بعد چمپک بھائی کا انتقال ہو گیا۔ اب وہ ایک دولت مند بیوہ ہے۔ راجن نے اب تک شادی نہیں کی ہے۔ لیکن دونوں فیصلہ کرتے ہیں کہ ایک دوسرے سے شادی نہیں کریں گے کیوں کہ راجن کے دل میں ہمیشہ یہ بات کھٹکے گی کہ دولت ہی اس کی بیوی بھی ہے اور نیتا کے ذہن میں یہ بات ہوگی کہ راجن اس کی وجہ سے دولت مند بنا۔ اس لیے اس ٹوٹے ہوئے واسطے کو برقرار رکھنے کے لئے دونوں علیحدہ ہو جاتے ہیں۔

ڈراما "روشن اندھیرا" جہیز کی لعنت کے خلاف سکھا گیا ہے۔ اس میں نواب شجاعت مرزا کی بیٹی عصمہ سے ہاشم علی کا لڑکا نوید پیار کرتا ہے۔ ہاشم علی رشتہ طے کرتے آتے ہیں اور بہت زیادہ جہیز کا مطالبہ کرتے ہیں۔ نوید جہیز لینا نہیں چاہتا۔ وہ اپنے فیصلے پر اٹل ہے۔ وہ باپ سے کہتا ہے کہ ان کے حکم کی تعمیل میں اگر وہ عصمہ سے شادی نہیں کرے گا تو کسی اور سے بھی نہیں کرے گا۔ ہاشم علی اس کی تحریف کرتے ہیں اور اسے بتاتے ہیں کہ وہ اسے آزما رہے تھے۔

"کٹھن تلی" میں فضل ملازمت کے لئے مشرق وسطیٰ چلا جاتا ہے۔ وہ سارہ سے پیار کرتا ہے۔ سارہ اس کا انتظار کر رہی ہے۔ لیکن اس پر ایک بہن کی ذمہ داری بھی ہے۔ اس کی شادی سے پہلے وہ اپنے بارے میں نہیں سوچ سکتا۔ اس کی بہن خوب صورت نہیں۔ اسے اپنی ماں کا خط ملتا ہے کہ اس کی بہن کے لئے بہت اچھا رشتہ آیا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ لڑکے کی بہن سے لڑکی کے بھائی کو شادی کرنی ہوگی۔ پھر سارہ کا خط ملتا ہے کہ اب وہ

مزید انتظار نہیں کر سکتی۔ اسے اچھی اچھی آفرز آرہی ہیں۔ اور ماں باپ اس پر زور ڈال رہے ہیں۔ فضل حالات کے آگے سپر ڈال دیتا ہے۔

”زندگی زندگی“ میں پروفیسر جگدیش ادھیڑ عمر کے آدمی ہیں۔ ان کی بیوی رانو ایک نوجوان عورت ہے۔ ان دونوں کی زندگی میں ایک ریسرچ سکاٹر سریش آجاتا ہے جو پروفیسر کی گرانی میں کام کر رہا ہے۔ سریش اور رانو ایک دوسرے سے قریب ہو جاتے ہیں پھر پیار کرنے لگتے ہیں۔ پروفیسر کو پتہ چل جاتا ہے لیکن وہ رانو سے کہتے ہیں کہ سریش ایک متوسط طبقے کا ذہن نوجوان ہے۔ اس چکر میں پڑ کر وہ مستقبل تباہ کر لے گا۔ اس لئے وہ رانو کو آزاد کرتے ہیں مگر اس شرط پر کہ جگدیش اپنا ریسرچ سیکل کر لے۔ جب سریش کام سیکل کر لیتا ہے تو وہ رانو کے حوالے علیحدگی کے سارے کاغذات کرتے ہیں۔ وہ رانو کے حسن کی تعریف کرتے ہیں۔ رانو پروفیسر کی عظمت سے متاثر ہوتی ہے۔ ان کی عظمت اور شخصیت کے سامنے اسے اپنی محبت بہت حقیر لگتی ہے۔ اس لیے وہ فیصلہ کرتی ہے کہ اب پروفیسر کو نہیں چھوڑے گی۔ لیکن پروفیسر خود کشتی کر لیتا ہے۔ چھ مہینے بعد سریش اسے اپنانے کی بات کرتا ہے تو وہ سریش کو بے عزت کر کے گھر سے نکال دیتی ہے۔

ان تمام ڈراموں کا موضوع ایک ہے۔ لیکن الگ الگ رنگ ہیں۔ بلیک احساس کے ڈراموں میں کردار نگاری کا فن ملتا ہے۔ ان کے کردار واضح ہو کر ابھرتے ہیں۔ ان کے اکثر کردار ہوتے کچھ ہیں اور خود کو ظاہر کچھ کرتے ہیں۔ جیسے ”روشن آنہ میرا“ میں ہاشم علی کردار ”خاموش بیچ“ میں انیل کا کردار

”زندگی زندگی“ میں رانو کا کردار - یہ سب کردار کسی نہ کسی مجبوری کے تحت روپ بدلتے ہیں۔ رانو کا کردار تحلیل نفسی کی عمدہ مثال ہے۔ حالات اور شخصیت سے متاثر ہو کر اس میں بہت بڑی تبدیلی آتی ہے۔ اور اسے اپنے جذبات خفیر معلوم ہوتے ہیں۔

ہیگ احساس کے کرداروں میں تنوع ہے۔ ان کے کردار ایک جیسے ہوتے۔ لیکن یہ کردار اسی سماج اسی دنیا کے ہوتے ہیں۔ وہ اخلاقی مسائل کے قائل اور اونچے آدرش دادی بھی ہوتے ہیں۔ ”تاریک اُجالا“ کا کردار ایک خود دار اور ایمان دار و اصول پرست نوجوان ہے۔ کئی انٹرویوز ام رہنے کے باوجود وہ اپنی اصول پرستی نہیں چھوڑتا اور نہ اپنے سر کے آگے ہے۔ اس میں سیما ہے کچھ پتی باپ کی بیٹی جو محبت کے لئے ساری ہیں تباہ دیتی ہے۔ وہ باپ کا بھی احترام کرتی ہے اور اپنے کا بھی۔

اسی طرح ڈیٹا ہوا واسطہ کے راجن اور نیتا محبت میں ملن کو ہی سب کچھ نہیں سمجھتے۔ وہ محبت کا مطلب ہجر سمجھتے ہیں۔ ”زندگی زندگی“ ان کا سب سے اہم ڈراما ہے جس میں پرونیس کے کردار پر انھوں نے بہت محنت کی ہے۔ پرونیس یہ جاننے کے بعد بھی سریش نے ان کے اعتماد کو ٹھیس پہنچائی۔ ان کی بیوی سے پیار کرنے لگا، کبھی اسے نقصان نہیں پہنچاتے بلکہ اسے فائدہ ہی پہنچاتے ہیں۔ وہ اپنی بیوی کو بھی بے وفائی کا طعنے نہیں دیتے بلکہ انھیں کی مرضی پر چھوڑ دیتے ہیں۔ اور اس پر زور دیتے ہیں کہ سریش اپنا کام

مکمل کر لے۔ وہ سریش کی سفارش بھی کرتے ہیں۔ اور چپ چاپ ان کی زندگی سے نکل جاتے ہیں۔ رانہ ایک ایسی لڑکی ہے جس کی اُمَنگیں پوری نہیں ہو سکیں کالج کی سب سے نمایاں اور شرمیلہ لڑکی، ایک مصروف، عمر میں دو گنے اور سنجیدہ مزاج کے پروفیسر سے بیاہ دی گئی۔ وہ گھٹن محسوس کرنے لگتی ہے۔ جب سریش ملتا ہے تو وہ کسی جنگلی بیل کی طرح اس سے لپٹ جاتی ہے۔ پھر پروفیسر کے کمرہ دار کی غفلت کے آگے اسے اپنی محبت حقیر سمجھتی ہے۔ اس لئے وہ فیصلہ کر لیتی ہے کہ پروفیسر کو نہیں چھوڑے گی۔ مگر پروفیسر خود کشی کر لیتے ہیں۔ وہ اس فیصلے پر پہنچتی ہے کہ وہ پروفیسر کی بیوہ بن کر زندہ رہے گی۔ اس میں سریش کا کمرہ دار ایک عام نوجوان کا ہے جو خود غرض ہے جو صرف اپنے بارے میں سوچتا ہے۔ جب پروفیسر مر جاتے ہیں اور اس کی ملازمت کے لئے سفارش کر جاتے ہیں تب بھی وہ ان کے بارے میں نہیں سوچتا اور رانہ کو اپنانے پہنچ جاتا ہے۔

بیگ احساس ریڈیو ڈراما کی تکنک سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ اپنے ڈراموں میں کم سے کم کمرہ دار رکھتے ہیں۔ تین یا چار کمرہ داروں سے زیادہ کمرہ دار وہ نہیں رکھتے۔ ان کی عمروں میں بھی فرق ہوتا ہے تاکہ سامع کسی الجھن کا شکار نہ ہوں۔ ”زندگی زندگی“ میں تین کمرہ دار ہیں، ”کٹھ پتلی“ میں بھی تین، ”ٹوٹا ہوا واسطہ“ میں صرف دو کمرہ دار، ”روشن اندھیرا“ میں چار اور ”تار یک اجالا“ میں تین کمرہ دار ہیں۔

کمرہ داروں میں تضاد بھی ہوتا ہے اور جنوب کشکش ہوتی ہے اور یہی

کشکش ڈرامے کو نقطہ عروج تک لے جاتی ہے۔ ان کے ہر ڈرامے میں تضاد اور کشکش خوبی سے پیش کی گئی ہے۔ کلائمکس پر وہ چونکالے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس میں ریڈیو ڈرامے کے لئے ضروری اشارے بھی ملتے ہیں۔ لیکن ہے یہ ڈرامے خالص ریڈیو کے لئے لکھے گئے اسٹیج کے لئے نہیں۔

البتہ موضوعات میں یکسانیت ہے۔ اور کہیں کہیں ناقابل یقین باتیں بھی ہیں۔ جیسے کسی بھی پروڈیوسر کے لئے یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنی ذاتی لیبریری رکھ سکے۔ اس کے لئے لاکھوں روپے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان کے مکالموں کی زبان شستہ ہے۔ مکالمے برجستہ ہیں اور تشبیہات و استعارات کا بھی عمدہ استعمال کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں گہری مصنویت بھی پائی جاتی ہے۔ جیسے ”ٹوٹا ہوا واسطہ“ میں

نیتا : زندگی کیا ہے، حقیقت کیا ہے؟ سچائی کیا ہے؟ یہ تو کوئی نہیں جانتا۔ ہم تو اپنے اپنے تجربے بیان کرتے ہیں۔ سچ مانو راجن جتنی زندگیاں ہیں اتنی ہی حقیقتیں ہوتی ہیں

یا

راجن : حالات، حالات بہت بے رحم ہوتے ہیں نیتا۔ کبھی کسی پر ظلم کرنا شروع کر دیتے ہیں تو بے انسان ہی ہے جو اسے برداشت کرتا ہے۔ اور پھر بھی جی لیتا ہے۔ پتہ نہیں بنانے والے نے انسان کے اندر جینے کی خواہش کیوں دی ہے۔ نیتا تم نے سڑکوں پر بھیک مانگتے فقیروں کو دیکھا ہے۔ ان میں اکثر بغیر ہاتھ پیر کے ہوتے ہیں۔

پھر بھی جینا چاہتے ہیں، جی رہے ہیں۔ تم نے شاہراہ کے کنارے بیٹھے
اس فقیر کو بھی دیکھا ہو گا جو سڑک پر چت لیٹا رہتا ہے جس کے
نہ ہاتھ ہیں نہ پیر۔ بس گوشت کا سانس لیتا وجود ہے۔ پھر بھی
جی رہا ہے۔ ہر جان دار بس جینے کی جدوجہد میں لگا ہے۔ پتہ
نہیں انسان جی کہ کیا کرنا چاہتا ہے۔ کائنات بدل نہیں سکتا
حالات کا رخ نہیں مڑ سکتا۔

یا

نیتا : پتہ نہیں انسان کو کن اجزا سے بنایا گیا ہے راج میں سمجھ
نہیں سکی۔ ایک طبقہ اس لئے پریشان ہے کہ اسے آساکش کی
چیزیں مہیا نہیں ہیں۔ دوسرا طبقہ اس لئے پریشان ہے کہ اسے
آساکش کی ساری چیزیں میسر ہیں لیکن سکون نہیں ہے۔ کیا
تم سمجھتے ہو آرام دہ بستر پر نیند آ جاتی ہے؟ نہیں راج یہی بستر
کانٹوں کا ہو جاتا ہے مگر ذہنی سکون نہ ہو۔ ایرکنڈ لیشنڈ کی ٹھنڈک
مردہ جسموں کو تازہ رکھ سکتی ہے لیکن جس جسم کے اندر روح بے چین
ہو، ایک آگ لگی ہو وہ کیسے اس ٹھنڈک سے سکون حاصل کر سکتا
ہے۔

یا

ڈراما "زندگی زندگی" میں رانڈا سریش سے کہتی ہے۔

رانڈا : پتہ نہیں کیوں ہم خود کو اپنے ماضی سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ شاید
اس لئے کہ ماضی کی بنیاد پر ہی حال تعمیر ہوتا ہے۔ حال کتنا ہی

خوش گوار سوہ اور ماضی کتنا ہی بھیانک سہی انسان اپنے ماضی کو نہیں
بھول سکتا۔ کچھ بچہ طرکہ اتنے خوب صورت کیوں ہو جاتے ہیں :-

یا

رانو: میں سوچتی ہوں آدمی جب عظیم ہو جاتا ہے، بہت بڑا ہو جاتا ہے تو
اس کی شخصیت میں بہت وسعت آ جاتی ہے۔ وہ کسی کا نہیں رہتا
سب کا ہو جاتا ہے۔ اپنوں کے لئے اجنبی بن جاتا ہے۔ اس کی
قد آور شخصیت کے سامنے اس کے اپنے بولے ہو جاتے ہیں۔ ان
بولوں کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ کوئی شخصیت نہیں ہوتی۔ کوئی
انفرادیت نہیں ہوتی۔ اور احساس کم تری کا یہ جذبہ لمحوں کو زہر
پلا دیتا ہے۔ ایک عجیب سی تلخی ساری زندگی میں پھیل جاتی ہے۔

یا پروفیسر رانو سے کہتا ہے،

پروفیسر: رانو بعض اوقات قدرت کے غلط فیصلوں کی سزا انسانوں کو
بہگتئی پڑتی ہے۔ ان فیصلوں کو درست کرنا ہم انسانوں کا کام
ہے۔ میں نے زندگی سے بہت کچھ سیکھا ہے۔ بہت کچھ پایا ہے
مجھے کوئی افسوس نہیں :-

ہر ڈراما میں ایسے کچھ جلے مل جاتے ہیں جن میں فلسفیانہ فکر ہوتی
ہے۔ بیگ احساس نے دوسرے افسانہ نگاروں کی طرح اپنے افسانوں کو
ڈراموں کا روپ نہیں دیا۔ بلکہ یہ ڈرامے الگ سے سمجھے۔ ان ڈراموں میں
میں وہ تجربات اور جدید انداز بھی نہیں ملتا جو ان کے افسانوں میں پایا جاتا ہے۔

قادر علی بیگ

مرزا قادر علی بیگ ۹ جون ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے
علی گڑھ سے میٹرک کیا۔ پہلا ڈرامہ "ریشم کی

ڈور" پانچ سال قبل لکھا۔

بہت اچھے اداکار اور ہدایت کار ہیں۔ حیدر آباد کے صف اول کے اداکاروں
اور ہدایت کاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ بہت سے ڈراموں میں انعام پاچکے ہیں۔ کئی
تجرباتی ڈرامے مسلسل جوائنٹسٹانی سے اسٹیج کیئے اور کل ہند مقابلوں میں انعام
بھی جیتے۔

مرہٹی کے اعلیٰ درجے کے تجرباتی ڈراموں کو اردو میں منتقل کروا کے
بڑی خوبی سے اسٹیج کیا۔

پانچ (۵) ریڈیائی ڈراموں پر مشتمل ایک مجموعہ "ریشم کی ڈور" آندھرا پردیش
اردو اکیڈمی کے تعاون سے شائع ہو چکا ہے۔ تقریباً پانچ برس سے ڈرامے لکھ رہے
ہیں "ریشم کی ڈور" میں شامل ڈراموں کے علاوہ مندرجہ ذیل ڈرامے بھی نشر ہو چکے ہیں

- ۱۔ جب جب پھول کھلے
- ۲۔ احساس کی چنگاری
- ۳۔ دائرے ہی دائرے
- ۴۔ آدمی کی قیمت
- ۵۔ ناسور

ہندوستان میں "قومی یکجہتی" کی ضرورت کو نمایاں کرنے کے لئے مرزا قادر علی بیگ

شعبہ شادیوں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو اساتذہ کی قلم سے استفادہ کرتے ہوئے

یہ ڈرامہ "ریشم کی ڈور" تحریر کیا ہے جس میں "راکھی بندھن" کے تیوہار اور اس بندھن کے ذریعہ دشمن کو بھی دوست بنانے کی خصوصیت واضح کی گئی ہے ہمایوں اور رانا سائگا کے خاندان میں تاریخی طور پر دشمنی چلی آرہی تھی کیونکہ ہمایوں کے والد باہر نے رانا سائگا کو شکست دی تھی اور اس کی بیٹی وکرمادتیہ نے خون کا بدلہ خون سے لینے کی قسم کھائی تھی۔ لیکن سیاسی طور پر حالات اس قدر پیچیدہ ہو گئے تھے کہ وکرمادتیہ کی سوتیلی ماں کرماتی کو مغلوں سے مدد لینا لازمی ہو گیا تب اس نے ہمایوں کو اپنا بھائی بنانے کے لئے راکھی کا تحفہ پیش کیا اور ہمایوں نے اپنی بہن کی مدد کرنے کی خاطر گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوجوں کو شکست دی اور کرماتی سے ایک ایسے رشتے کی بنیاد رکھی جو یکجہتی کے بندھن سے مامور تھا۔ غرض اس ڈرامہ کا پس منظر ہندوستان کی تاریخ کا ایک ایسا باب ہے جو مسلمان فرمانرواؤں کی رواداری کا ثبوت پیش کرتا ہے۔

"ریشم کی ڈور" کے اکثر مکالمے موزوں ہیں۔ لیکن بعض جگہوں پر مکالمے طویل خطبوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جو ریڈیائی ڈرامے کے فن سے بالاتر ہیں چنانچہ وکرم کی اپنی ماں سے گفتگو، گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوجوں سے مقابلے کے وقت اور ہمایوں سے خلوص کا اظہار کرتے وقت قادر علی بیگ سے مکالمہ وکرم کی زبان سے ادا کروائے ہیں وہ مکالمہ سے ہٹ کر خطبے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح راکھی ملنے پر ہمایوں، سرزاعسکری سے جب گفتگو کرتا ہے تو وہ مکالمہ بھی تقریر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جس سے فنی طور پر نقص پیدا ہو جاتا ہے ان مکالموں کی طوالت سے قطع نظر قادر علی بیگ نے جس رفتار سے ڈرامے کا آغاز کیا ہے کلامکس تک وہ برقرار ہے۔ وکرمادتیہ کی ہمایوں سے دشمنی اور غصہ کو نظر ہرگز نہیں میں قادر علی بیگ کامیاب ہیں

قادر علی بیگ نے ڈرائے کے تمام کرداروں سے انصاف کیا ہے پورے ڈرائے میں کئی موقعوں پر کشمکش اُبھرتی ہے چنانچہ اپنے بیٹے کی عیش پرستی پر جو اہر بائی کا طرز، کرمادتی کی راکھی پہنچنے پر ہمایوں کی حالت بہادر شاہ سے جنگ کرتے ہوئے وکرمادیتہ کی پریشانی، شیر شاہ سے مقابلہ چھوڑ کر کرمادتی کی مدد کے لئے روانگی پر مرزا عسکری کا تعجب، ہمایوں سے خون کا بدلہ چکانے کے لئے وکرمادیتہ کا وچن یہ ایسے مناظر ہیں جن میں کشمکش کا پورا پورا اظہار ہوتا ہے قادر علی بیگ نے بڑے ہی واضح انداز میں ان کرداروں میں زندگی کو متحرک کر دیا ہے

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ تاریخی ڈرامہ نگاری ایک سہل کام ہے۔ لیکن

نہیں ہے۔ اس ڈرامہ میں تاریخی طور پر چند خامیوں کا اظہار بھی دکھائی دیتا ہے۔

ڈرامہ نگار نے گجرات کے بادشاہ بہادر شاہ کی فوج میں فرنگی اور فرانسیسی توپ خانہ کی موجودگی کا ذکر کیا ہے یہ دور ایسا تھا جبکہ توپ خانہ کا استعمال صرف مغلوں کے ذریعہ ہندوستان پہنچا تھا اور مسلمانوں کے تعلقات انگریزوں سے قائم ہونے

نہیں پائے تھے۔ اس دور تک ہندوستان میں انگریزوں کی یا فرنگی کا نہ تو داخلہ ہوا

تھا اور نہ ہی مسلمان حکمرانوں سے انگریزوں کی فوجوں یا ان کے اسلحہ سے استفادہ کیا تھا

میں پس منظر میں ڈرامہ نگار کا یہ لکھنا کہ بہادر شاہ کی فوج میں فرانسیسی توپ خانہ موجود

تھا۔ کسی حد تک تاریخی حقائق سے دوری کا ثبوت دیتا ہے۔ قادر علی بیگ نے ڈرامہ کو

ممکن طور پر تاریخی پس منظر میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور ایک دو مرتبہ مکالمہ

میں عہد کے قین کے لئے پندرہ سو ستائیس عیسوی کا ذکر بھی کر دیا ہے لیکن مکالموں

کے انداز اور کرداروں کے عمل اور زبان سے صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ یہ ڈرامہ بیسویں

صدی میں لکھا گیا ہے۔ اگر کرداروں کے بیان کے دوران قدیم الفاظ اور اس دور کی

تاریخی خصوصیات کو شامل کیا جاتا تو ڈرامہ کی تاریخی حیثیت واضح ہو جاتی۔ وکرمارتیہ کرمادتی، جواہر بائی، بھوانی سنگھ جیسے تمام کردار راجپوت قبائے گئے ہیں۔ لیکن ان کے مکالمے اچھے اور دو میں ہیں۔ کہیں کہیں ہندی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ جو سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ مکالمہ نگاری پر تاریخی خصوصیات کو مدد رکھتے ہوئے توجہ نہیں دی گئی۔ بعض جگہوں پر وہ کامیاب ہیں۔ چنانچہ ہمالیوں کو راکھی باندھ کے نئے جب کرمادتی، بھوانی سنگھ سے گفتگو کرتے ہیں تو وہ مکالمے انسان کے ذہن پر ایک خاص تاثر چھوڑتے ہیں اس کے ساتھ ہی دشمنی کو دہشت میں بدست کے لئے قادر علی بیگ نے جو مکالمے استعمال کیے ہیں۔ وہ اچھے ہیں۔ چنانچہ ہمالیوں جب بہادر شاہ کی فوج کا مقابلہ کرتے ہوئے کرمادتی کے مہم میں پہنچتا ہے تو دونوں کی گفتگو بڑے خوش گوار ماحول کی عکاسی کرتی ہے۔

کرمادتی: ہم آپ کا شکریہ کیسے ادا کریں۔ یہ احسان کیسے ادا کریں۔ ہماری سمجھ میں نہیں آتا۔

ہمالیوں: شکریہ غیروں کا ادا کیا جاتا ہے احسان سوائے خدا کے کوئی کسی پر نہیں کرتا۔ کرمادتی: ہم اپنے ہمدرد اور بہادر بھائی سے درخواست کرتے ہیں کہ وہ کچھ دیر آرام کر لیں۔

ہمالیوں: ہم یہاں آرام کرنے نہیں آئے۔ بلکہ اس بہادر عورت سے ایک پل کے لئے ملنے آئے ہیں جس نے ہمیں بھائی بنا کر پاکیزہ رشتہ میں باندھ لیا ہے۔ کرمادتی: لیکن آپ کافی تھک چکے ہوں گے۔

ہمالیوں: ہم اس وقت تک تھک نہیں سکتے جب تک کہ اپنی بہن کے دشمن کو تہ تیغ نہ کر دیں۔ اب اہلزت دیجئے۔

ان مکالموں میں جہاں ہمایوں کو ایک خدا پر مکی اعتماد رکھنے والا ہمدرد انسان ظاہر کیا گیا ہے وہیں کرمادتی کی شخصیت کو بھی واضح کیا گیا ہے کہ وہ دشمن کو بھی دوست بنانے والا جذبہ رکھتی ہے۔

قادر علی بیگ نے ایک تجرباتی ڈرامہ "ناسور" لکھا۔ یہ کوئی تکنیکی تجربہ نہیں کہلا یا جاسکتا۔ "ناسور" اس کے جملوں کو توڑ پھڑ کر پھیلا دیا گیا ہے۔
مثلاً

پہلا : بتا۔ کیا بات ہے

چوتھا : سوچ رہا ہوں۔

پہلا : کیا۔

چوتھا : کیا بتاؤں کیا نہ بتاؤں؟

پہلا : سبھی بتا۔ ہلہ

چوتھا : سوچ رہا ہوں

پہلا : کیا

چوتھا : کہاں سے بتاؤں۔ کہاں سے شروع کروں۔

پہلا : شروع سے

چوتھا : شروع سے

پہلا : آخر تک!

بس اس قسم کے مکالموں سے ڈرامہ بھر ہے۔ یہ اکتا دینے والا انداز ہے ڈرامے میں کرداروں کا تمام تصادم ہے نہ کشمکش! کئی مسائل کو یکجا کر دیا گیا ہے وہ بھی خبروں کے انداز میں۔ ڈرامہ "پروپیگنڈہ" کیا گیا ہے۔

- پہلا : کیا کرنا چاہیے
دوسرا : بھاگنا چاہیے
پہلا : کیسے ؟
دوسرا : حاکموں کو محافطوں کو ۔ پیشواؤں کو ۔ لوگوں کو ۔ انسانوں کو
پہلا : بدلنا ہوگا ۔
دوسرا : کس کو ۔
پہلا : ان کے اندازِ فکر کو ۔
دوسرا : نہ بدلے تو ؟
پہلا : وہی ہوگا ؟
دوسرا : کیا ؟
پہلا : قتل ، تباہی ۔
دوسرا : کس کی ؟
پہلا : سب ہی کی ۔
یا پھر یہ حصہ ملاحظہ فرمائیے ۔
پہلا : معلوم ہے تم کو ؟
دوسرا : کیا ؟
پہلا : شاعر کیا کہتا ہے ؟
دوسرا : کیا کہتا ہے ۔
پہلا : میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

سارا ڈرامہ اکتادینے والے مکالمے سے بھرا ہوا ہے۔ مکالموں کو توڑ کر لکھنا جڑ سے نہ جدیدیت ہے۔

دوسرا : سچ کہتا ہے

پہلا : کون ؟

دوسرا : شاعر

پہلا : کیا کہتا ہے

دوسرا : دل جو لوہے کا ہے پتھر کا جگر پیدا کر

پتہ نہیں قادر علی بیگ نے پورا مصرعہ کیوں ایک ہی سطر میں لکھ دیا جب کہ وہ اس مصرعے کو بھی اپنی جدید تکنیک (اُن کی دانست میں) سے لکھ سکتے تھے۔ جیسے :-

دوسرا : دل

پہلا : کیا۔؟

دوسرا : جو لوہے کا ہے

پہلا : اور جگر ؟

دوسرا : پتھر کا جگر

پہلا : پتھر کا جگر کیا ؟

دوسرا : پیدا کر۔

ڈرامے میں نفسے بازی بہت ہے
مثلاً،

دوسرا : کیا انقلاب آسکتا ہے ؟

پہلا : انقلاب -
 دوسرا : سو ریخ کا - فکر کا
 پہلا : بالکل آسکتا ہے -

دوسرا : (جوش میں آواز اُدنی) زندہ باد

پہلا : (اُدنی آواز) انقلاب
 دوسرا : (اور اُدنی آواز) زندہ باد

(پہلا انقلاب کہتا رہے گا اور زندہ باد کی کئی آوازیں ایک سے دو - دو سے پانچ - پانچ سے چھ اور زیادہ - بہت زیادہ ہوتی جائیں گی)

قادر علی بیگ نے یہ ڈرامہ لکھنے میں بے حد تاخیر کر دی۔ کاش وہ یہ ڈرامہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۶۲ء کے درمیانی وقفے میں لکھا جاتا تو ان کی پیٹھ ٹھونکی جاتی۔

اس ناکام تجربے سے قطع نظر ان کے دوسرے ڈراموں میں ہمیں بہت موزوں اور برجستہ مکالمے ملتے ہیں وہ اپنے ڈراموں میں تاثر اور کشمکش پیدا کرنے میں دسترس بھی رکھتے ہیں۔

قادر علی بیگ اگر ریڈیائی ڈرامے لکھنے پر توجہ دیں تو دکن کے اچھے ڈرامہ نگاروں میں ایک اور اضافے کی توقع کی جاسکتی ہے۔

عثمان شیدا

عثمان شیدا ۱۸ دسمبر ۱۹۳۸ء کو پیدا ہوئے۔
عثمانیہ یونیورسٹی سے بی اے کیا۔ ابتداء ہی سے انھیں

ڈرامہ نگاری سے دلچسپی رہی ہے گذشتہ ۲۵ برسوں سے وہ ریڈیائی ڈرامے لکھتے
ہے ہیں ان کے تقریباً ۵۰ ڈرامے ریڈیو سے نشر ہو چکے ہیں لیکن ابھی تک یہ ڈرامے
کتابی شکل میں منظر عام پر نہیں آئے۔ ان کے کئی ڈرامے اسٹیج بھی ہو چکے ہیں وہ آل
انڈیا ڈرامہ مقابلے بھی منعقد کرتے ہیں ایک فلمی ہفتہ وار بھی عرصہ تک شائع کرتے رہے
ان کے قابل ریڈیائی ڈرامے حسب ذیل ہیں

- | | |
|-------------------|-------------------|
| ۱۔ چاندی کی دیوار | ۶۔ سچائی کی بصیرت |
| ۲۔ سنا کیانی | ۷۔ قاتل |
| ۳۔ نقلی چہرے | ۸۔ حسرتوں کی دنیا |
| ۴۔ آئیٹھنہ | ۹۔ سجات |
| ۵۔ احساس | ۱۰۔ تقدیر وغیرہ |

عثمان شیدا عموماً موضوعاتی سماجی ڈرامے لکھتے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ایسے
موضوع ہوتے ہیں جس میں سبق آموزی کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے ”حسرتوں کی دنیا“ میں بھول
نے طلاق کے مسئلے کو پیش کیا۔ اسلم ایک دولت مند نوجوان ہے جو ایک عرس میں سلمیٰ کو
دیکھ لیتا ہے اور پہلی نظر کا شکار ہو کر اس کی محبت میں سارا کاروبار بھول کر دیوانہ ہو جاتا
ہے جبکہ سلمیٰ ایک شادی شدہ لڑکی ہے اس کا اپنے شوہر شکور سے جھگڑا ہو جاتا ہے
اور شکور غصے میں اسے طلاق دے دیتا ہے بعد میں سلمیٰ اور شکور دونوں پھپھتاتے ہیں

مسئلہ کی رو سے دونوں اسی وقت ایک ہو سکتے ہیں جبکہ سلمیٰ کی شادی کسی اور سے ہو اور وہ اسے طلاق دے دے سلمیٰ کے باپ کی نظر اسلم پر پڑتی ہے جو دیوانوں کی حالت اختیار کئے ہوئے ہے وہ سوچتے ہیں کہ وہ اسلم جیسے دیوانے سے سلمیٰ کی شادی کر دیں گے اور بعد میں اسلم سے طلاق دلوادیں گے۔ لیکن سلمیٰ کو جب اسلم کی محبت کا پتہ چلتا ہے تو وہ اسلم سے علیحدگی اختیار کرنے سے انکار کر دیتی ہے اس طرح اسلم اور سلمیٰ ایک ہو جاتے ہیں

ڈرامے کے تمام کردار مصنوعی اور غیر فطری لگتے ہیں اسلم سلمیٰ کے عشق میں اس قدر دیوانہ ہے کہ وہ یہ جانے بغیر کہ سلمیٰ کون ہے اور کہاں رہتی ہے کاروبار چھوڑ کر

پانکلوں کی طرح گھومتا ہے شوکت جو اسلم کا دوست ہے منشی چاچا جو اسلم کے بزرگ ہیں بجائے اسے تلاش کرنے اور سمجھانے کہ اسے اس کے حال پر چھوڑ دیتے ہیں

سلمیٰ ایک شادی شدہ عورت ہے لیکن عرس میں اسلم سے ملاقات کا تذکرہ وہ اپنی سہیلی نجمہ کو چٹخارے لے کر سناتی ہے جو ایک مسلم لڑکی کے لئے محبوب بات سمجھی جاتی ہے نجمہ یہ جانے بغیر کہ اسلم کون ہے۔ اسے اپنا بھائی بنا کر اسے سلمیٰ سے شادی پر مجبور کرتی ہے ادھر اسلم جو سلمیٰ کی محبت میں دیوانہ ہے یہ جانے بغیر کہ اسے کس لڑکی سے شادی کر لے شادی پر راضی ہو جاتا ہے ڈرامہ معجزات اور اتفاقات پر مبنی ہے

ان کا ایک ڈرامہ ”بنجات“ چھوٹ چھات کے موصوع پر ہے نریش ایک اپنی ذات کا نوجوان ہے جو شہر میں ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کر کے گاؤں واپس ہوتا ہے نریش نر بنجنا سے محبت کرتا ہے جو چھوٹی ذات سے تعلق رکھتی ہے اپنی

اس محبت کو حاصل کرنے نریش ذات پات کی اس دیوار کو ختم کرنا چاہتا ہے نریش کا پاپ لالہ اور پچکاری جھوٹی ذات کے لوگوں کو مندر میں نہیں آنے دیتے۔ ایک تصادم میں نریش کے دھوکے میں لوگ لالہ کو زخمی کر دیتے ہیں اور ایک اچھوت کے خون دینے سے لالہ دوبارہ زندگی پاتے ہیں اور نرجنت اور نریش کی شادی کر دیتے ہیں۔

نریش ڈاکٹری کی تعلیم حاصل کر رہا ہے اور پڑھائی پوری کرنے تک وہ گاؤں نہیں آتا۔ حالانکہ گاؤں سے شہر آ کر تعلیم حاصل کرنے والے نوجوان چھٹیوں میں اپنے گھر واپس لوٹتے ہیں لیکن نریش تعلیم پوری کرنے کے بعد ہی گھر واپس آتا ہے آتے ہی اسے اپنی محبت نرجنلیا ذاتی ہے جو دروازہ کھولتے ہی اس سے پوچھنے لگتی ہے کہ اس نے اتنے سال کہاں گنوارے اور فوراً ہی دوسری سانس میں کہنے لگتی ہے کہ تم جو رہو تم نے میری نیندیں چرائی ہیں چین چیرا یا ہے وغیرہ۔

ڈرامہ نگار ہمیں ذات پات اور ادب پر بیچ کو ختم کرنے کا کوئی راستہ نہیں دکھاتا۔ جذباتی تقریروں کے ساتھ ساتھ ایک حادثہ رونما ہوتا ہے جو دلوں کو بدلتا ہے جبکہ حادثے کسی سٹلمے کا حل نہیں ہوتے۔

عثمان شیدا کی زبان معمولی اور مکالمے اوسط درجے کے ہوتے ہیں۔ ان کے کردار تقریریں کرنے لگتے ہیں۔ مثلاً

نریش: جھوٹی بڑی ذات کا نام لے کر انسانوں کو انسانوں سے الگ کرنا کہاں کی انسانیت ہے، ادب پر بیچ کا فرق کھڑا کر کے معصوم خوشیوں کو روندنا کہاں کا دھرم ہے ماں۔ یہ کیا دھرم ہے۔ یہ کیسے اصول ہیں یہ صرف سرمایہ داروں کے بنائے ہوئے گندے اور بے ہودہ اصول ہیں انسان

کو انسان سے تقسیم کرنا یہ مطلب پرست، مفاد پرست سماج کے اصول ہیں۔ میں ان دیواروں کو توڑ دوں گا جو مذہب کے نام پر انسانوں کے درمیان کھڑی کی گئی ہے۔ میں ان دیواروں سے ٹکرا جاؤں گا۔ مندرجہ بالا اقتباس سے ان کے مکالموں کے انداز اور زبان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ بہت سے کردار بے جوڑ اور بے محل معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے ”نجات“ میں رگھو کا کردار۔ اگر اس کردار کو ڈرامے سے نکال دیا جائے تو کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اسی طرح ”حسرتوں کی دنیا“ میں شوکت اور بجمہ کے کردار غیہ ضروری ہیں۔ ان کے ڈراموں میں میلو ڈرامائی کیفیت زیادہ ملتی ہے۔

عثمان شیدا کے ڈراموں میں گہرائی اور گیرائی تو نہیں ملتی تاہم ان کے بعض ڈرامے اچھے اور معیاری ہیں۔

غنائیے

عبدالقیوم خاں باقی

عبدالقیوم خاں باقی نواب احمد نواز جنگ فانی
کے بڑے فرزند تھے۔ ۱۸ ستمبر ۱۹۰۸ء کو شہر حیدرآباد

میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم زریڈنسی اسکول اور فوقانی تعلیم جہاد رگھاٹ ہائی اسکول میں
ہوئی۔ انٹر میڈیٹ نظام کالج سے کیا۔ ایم اے جامعہ عثمانیہ سے ۱۳۳۱ھ میں کیا۔
ان کی پہلی شادی جمیلہ خاتون بی اے سے ہوئی دوسری شادی صالحہ بیگم دختر
محقق صاحب سے ہوئی۔ تیسری شادی کوٹھوڈ نے پردہ راز میں رکھا۔ تیسری
بیوی سے چار لڑکے اور ایک لڑکی ہے۔

۱۹۳۷ء میں سررشتہ تعلیمات میں ملازم ہوئے۔ ۱۹۴۲ء میں آر دو کے جوئیر
لکچرار مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں یونیورسٹی کالج سے ٹی کالج تبادلوں ہوا۔ دارالعلوم کالج
قائم ہوا تو ۱۹۴۶ء میں ان کی جائیداد اس کالج کو منتقل ہو گئی اور جب دارالعلوم کالج
جہاد رگھاٹ کالج میں ضم ہوا تو جہاد رگھاٹ کالج میں آ گئے۔ ۱۹۵۲ء میں عبدالقد صدیقی
صاحب پروفیسر نظام کالج وظیفہ حسن خدمت پر علیحدہ ہوئے تو ان کی جگہ باقی مرحوم کو
نظام کالج بھیجا گیا۔ یہاں وہ چند ماہ بھی کام کرنے نہ پائے تھے کہ ۲ دسمبر ۱۹۵۳ء
کو حرکت قلب بند ہو جانے سے اچانک انتقال ہو گیا۔ باقی کو فنون لطیفہ سے
خاص لگاؤ تھا۔ شاعری کی۔ نثر میں تنقید لکھی۔ افسانے اور ڈرامے بھی لکھے۔ ادبی
موضوعات پر مقالین لکھے۔ معموری بھی کرتے تھے۔ ان کی بعض تصویریں کل ہند
نمائش مصنوعات حیدرآباد کی آرٹ گیلری میں پیش کی جا چکی ہیں فن موسیقی کے دلدادہ
تھے متنازعہ بنانے میں کمال حاصل تھا۔ ان کی تخلیقات حسب ذیل ہیں

(۱) رسالہ جامعہ میں ان کے نو غنائیہ شائع ہوئے جن میں ”یوسف زلیخا“
گراف ایسی، اقبال اور فانی قابل ذکر ہیں۔ اردو شاعری میں سب سے پہلے باقی
مرحوم نے غنائیہ رائج کیا۔

(۲) فادسٹ : گوئیٹے کے فادسٹ کا منظوم ترجمہ

(۳) نظمیں اور غزلوں کا مجموعہ

(۴) معین الدین قریشی مرحوم کے ساتھ مل کر مرقع سخن کی تیسری جلد ”شعرِ عثمانیہ“
کے نام سے مرتب کی جو ۱۹۳۹ء میں شائع ہوئی۔

ڈاکٹر حفیظ قلیل کا خیال ہے کہ اردو میں اس صنف کو سب سے پہلے باقی
نے روشناس کروایا ہے۔ باقی قدیم ہندوستانی تمثیل نگاروں کالی داس، دامیکی
وغیرہ کی بہ نسبت شکسیر، گوئیٹے، دانستے، رومی اور اقبال سے زیادہ متاثر ہیں
باقی چونکہ فن موسیقی سے اچھی طرح واقف تھے اور ساتھ ساتھ ایک قادر الکلام
شاعر بھی تھے ان خصوصیات کی بنا پر یہ ان کے غنائیہ بعض اجتہادات کے علمبردار بھی
بنے۔ جمالیاتی تصورات ان کے تاثراتی اظہار سے مل کر موسیقی کی دھنوں میں شعر کے منبع
سے چشمے نکالتے تھے۔

انھوں نے گوئیٹے کا مشہور عالم افسانہ فادسٹ کا منظوم ترجمہ کیا۔ اس
ڈرامائی نظم کے متن کردار ہیں۔ ایک شیطان، دوسرا فادسٹ، تیسرا مارگریٹ شیطان
در حقیقت انسان کا جذبہ ناکامی ہے فادسٹ جذبہ ناکامی کا مرکز اور اس کا رد عمل بھی ہے۔

اور مارگریٹ - غورت ہے

غنائیے کی اتہدار تمہید آسمانی سے ہوتی ہے۔ اسرافیل، میکائیل، جبرائیل
خدا کی قریفین کر رہے ہیں۔ لیکن ابلیس حضور باری میں شکایت کرتا ہے
کچھ حد بھی ہے انسان کی اس جرم و خطا کی
کس لئے تو نے اسے روشنی عقل عطا کی

پھر غیب سے شیطان کو اجازت مل جاتی ہے کہ وہ انسان کو گمراہ کر سکتا ہے
غیب : جب تک انسان دنیا میں زندہ ہے تجھے گمراہ کرنے کی اجازت ہے راہ طلب
میں گم گشتہ ہونا لازمی ہے

ابلیس : صد شکر کہ الطاف و عنایت سے تری

حاصل ہوا اک مشغلہ روح فزا آج

”فادوسٹ“ میں اردو کی روح باقی رکھتے ہوئے باقی نے بڑی عمدگی سے ترجمہ
کیا ہے۔ غنائیہ ”اقبال“ میں کلام اقبال کی روشنی میں بارگاہ تجلی تک ایک سفر کیا گیا
اس میں باقی نے اقبال کے تصورات دکھانے کی کوشش کی ہے

پہلا منظر میں میلاد آسمانی ہے۔ جہاں شاعروں کی روحوں میں
روح غالب ہے، روح حاکمی ہے، گوشتے، حافظ، عراقی، شوپہار، نطشے کی
روحوں میں۔

پتہ تھے منظر میں :

چار، مینار، مسجد قرطبہ، کرن، سمندر، موج دریا، شمع، جگنو،

پھول ہیں ان کے ذریعہ باقی نے افکار اقبال پیش کیئے ہیں۔

پھر فانی کی موت پر انھوں نے جو غنائیہ لکھا۔ اس کا اختتام متاثر کن ہے
(نوتہ سن کر ٹوٹا ہوا ستارہ اس جنازہ کی طرف ایک لوزر کا حلقہ سا ڈال دیتا
ہے اندھیرا فضا میں نظر آتا ہے کہ ایک روح سفید اس حلقے میں بلند ہوتی ہے۔
موت زندگی اور آسمان کا مسکراتا مہو اتارہ مل کر گاتے ہیں)

اٹھ گئی آج بزمِ راز و نیاز

بے صدا ہو گیا ہے پردہ ساز

زندگی مختصر تھی دنیا کی

دھونڈ لی اس نے راہ دور دراز

نغمہ درد اس قدر بے تاب

آہ و فریاد اتنی سینہ گزار

مطرب خوش نوا تیری مرضی

چھوڑ دی تو نے بزمِ درد نواز

ہم سمجھتے ہیں تیری ہمتی کو

آرہی ہے سرکش کی آرزو

آج روزِ وصالِ فانی ہے

موت سے ہوئے ہیں راز و نیاز

غنائیہ "کان" میں اختتام میں آگئی ہوئی کو نیلیں گاتی ہیں

ادگے قسمت سے : جاگے قسمت سے :

پھولے محنت سے : اٹھے اُلفت سے :

دہقاں اپنا ہے : دہقاں اپنا ہے

دل میں بنائی سن اے سودائی

رُخ پہ رعنائی ہم نے پھر پائی

دہقاں اپنا ہے دہقاں اپنا ہے

ہم ہیں بچپن میں : رنگیں دامن میں

جان ہے گلشن میں : گھر ہے آگن میں

دہقاں اپنا ہے : دہقاں اپنا ہے

کو نیلیوں کے اعتبار سے باقی نے بحر بھی چھوٹا رکھی ہے باقی ایک

”قادر الکلام“ شاعر تھے وہ کہ دارنگاری سے بخوبی واقف تھے۔ شاعری اور موسیقی سے واقفیت نے ان کے غنائیوں کو زندہ جادو بنا دیا۔

شاذ تمکنت

شاذ تمکنت ۳۱ جنوری ۱۹۳۳ء کو حیدرآباد

میں پیدا ہوئے۔ ان کا اصلی نام سید صالح الدین ہے

والد سید حفیظ الدین تھے جو آباد تخلص کرتے تھے۔ ابتدائی تعلیم ناپلی ہائی اسکول میں ہوئی وہیں سے میٹرک کیا۔

حیدرآباد ایوننگ کالج سے ۱۹۵۹ء میں بی اے کیا۔ ۱۹۶۲ء میں ایم اے کیا

پھر ہمیشہ تدریس سے وابستہ ہو گئے۔ پونا اور پھر انوار العلوم کالج میں بطور سکچر اکام کیا

پھر عثمانیہ یونیورسٹی کے شعبہ اردو میں بحیثیت ریڈیٹر مقرر ہوا۔ پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے

”محذوم حیات اور کارنامے“

ہندو پاک کے مشہور شاعر ہیں۔ اشعار کے حسب ذیل مجموعے شائع ہو چکے ہیں

(۱) تراشیدہ (۲) بیاض شام (۳) ورق انتخاب (جو ہندوستان اور

پاکستان سے بیک وقت شائع ہوا) (۴) دستِ نرپاد

ان کا پی ایچ ڈی کا مقالہ محذوم حیات اور کائنات (زیر طبع) ہے

ریڈیو سے تقریباً پندرہ بیس غنائیے نشر ہو چکے ہیں پہلا غنائیہ "راتیں"

تھا۔ اس کے علاوہ چند ریڈیو "مہابت"، "قطب مشتری"، "اجتہا"، "برسات"، "بھاڑ" ہے

گرجی، یوم جمہوریہ، ۱۵ اگست وغیرہ پر ان کے غنائیے بھی مقبول ہوئے۔ غنائیہ کا نمونہ سب ذیل ہے۔

برکھارت

جھوم کے آئی گھٹا چھائی لہرائی گھٹا

گوٹا کناری کرے

اب کھلیانوں کو سونے ہمارے کرے

رنگ برسالتے ہیں کھیت کے دھاتی آہنی

ٹوٹ کے برسوں بادل جھوم کے آئی گھٹا

کہ شاخ گل جھوم اٹھے جھوم کے سیمانے

کوئی سیمانہ بنے، جگمگاتے رہیں دھرتی کے گلابی رخسار

سرخ شہابی رخسار

جھوم کے آئی برسات بہار

لو سے تپتی ہوئی دھرتی کو قرار آ ہی گیا

سیکھ راجہ اتر آیا اسے پیار آ ہی گیا

جگمگانے لگے آنکھوں میں اُمیدوں کے چراغ
لہلہانے لگا سبزہ تو فہک اٹھے ہیں باغ

گاؤں جاگے کہ کسانوں کے مقدر جاگے
سرفروشوں کے جوالوں کے مقدر جاگے
مسکراتی ہوئی صلیحیں ہیں خشک رایتیں
سب کے ہونٹوں پر دعا ہیں پڑھنا جاتیں ہیں
★

یوم جمہوریہ کے موقع پر -

ابتداءً

زمین ہند تیری عظمت کہن کو سلام
سچی سبائی تیری انجمن کو سلام
ہمالیہ جیسے تیری سرفرازیوں کا نشان
ہے تاج جیسے تیرے حسن بے اماں کا جہان
یہ گنگا جل ہے کہ آبِ حیات ہے گویا
اجیتا تیرا رنگِ صفات ہے گویا
ایلورا کیا ہے تیرا دستِ آہنی جیسے
گھپائیں جن میں ختمک چھاؤں گھنی جیسے
ہر ایک منظرِ فطرت جواں ہے آج کے دن
ہر ایک رخ سے مسرت ہے عیاں آج کے دن
★

قفس ٹوٹا بہاروں کی پذیرائی کے دن آئے
 شبابِ نوبہ نو آیا کہ انگڑائی کے دن آئے
 پیرائے لوگ محفل سے ہوئے رخصت مبارک ہو
 سجاؤ بزمِ نو، اب بزمِ آرائی کے دن آئے
 ابھی بھولوں کے رخِ پراور سرخی آتی جائے گی
 ابھی کلنٹے ہیں باقی اہلہ پانی کے دن آئے
 ہر ایک حاکم ہے اپنا، اور اپنی آپ قیمت ہے
 وہ محکومی کے دن گزیرے وہ دارائی کے دن آئے

*

شاد تمکنت کو فنِ شاعری پر پوری دسترس ہے اس نئے وہ ہر موضوع
 سے انصاف کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں روایت و جدیدیت کا حسین امتزاج
 ہے وہ ان کے غنائیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ نئی ترکیبوں اور اصطلاحوں کے ساتھ
 وہ موضوعاتی شاعری کرتے ہیں

شاد تمکنت نے ”غنائیے“ کی صنف کو آگے بڑھایا ہے اور بہت
 اچھے غنائیے لکھے ہیں۔

نشر شدہ ڈراموں کی فہرست

حیدرآباد ریڈیو اسٹیشن سے نشر شدہ ریڈیائی ڈراموں کی فہرست

نشان سلسلہ	ڈرامہ کا نام	مصنف	تاریخ نشر
۱ -	اداکار	جمیل شیدائی	۱۵-۲-۱۹۴۰
۲ -	دیوار	"	۲۸-۶-۱۹۴۰
۳ -	ادریسجے	"	(دومرتبہ)
۴ -	آشنا نا آشنا	"	۳۱-۸-۱۹۴۰
۵ -	شکار	"	۳-۱۲-۱۹۴۰
۶ -	پلنگ	"	۲۱-۷-۱۹۴۰
۷ -	انٹرویو	"	۱۲-۸-۱۹۴۱
۸ -	کشکش	"	۳۰-۱۲-۱۹۴۱
۹ -	تصویر	"	۴-۱-۱۹۴۳
۱۰ -	اجنبی راہیں	"	۲۲-۵-۱۹۴۳
۱۱ -	نور	"	۸-۷-۱۹۴۳
۱۲ -	گرطبر ایند گڑبڑ کمپنی ریڈیو	انور معظم	۹-۱۰-۱۹۴۳

حمید انصاری

- ۱۳۔ انجام ۱۹۷۳-۱۰-۱۲
- ۱۴۔ بھرے بازار میں (فیچر) اظہر انسر ۱۹۷۴-۵-۱۰
- ۱۵۔ ذرا سوچے (فیچر) " ۱۹۷۴-۵-۲
- ۱۶۔ اندھے چراغ (منظوم فیچر) منظور الدین ۱۹۷۴-۵-۵
- ۱۷۔ امراؤ جان اظہر انسر ۱۹۷۴-۵-۱۲
- ۱۸۔ بر خود غلط اشرف مہدی ۱۹۷۴-۵-۱۵
- ۱۹۔ شہر آرزو رانی ۱۹۷۴-۵-۲۶
- ۲۰۔ گول چوگور اے۔ اے۔ شفیع ۱۹۷۴-۶-۲
- ۲۱۔ تصویر جمیل الدین ۱۹۷۴-۶-۷
- ۲۲۔ حادثہ شوق غلام یزدانی ۱۹۷۴-۶-۹
- ۲۳۔ نازنگی کی خوشبو اظہر انسر ۱۹۷۴-۶-۲۳
- ۲۴۔ گوکانڈہ کی ایک جھلک غلام ربانی ۱۹۷۴-۶-۲۶
- ۲۵۔ ننھی سانولی رشید قریشی ۱۹۷۴-۸-۸
- ۲۶۔ قافلہ رنگ نور (منظوم فیچر) شاذ تمکنت ۱۹۷۴-۸-۱۶
- ۲۷۔ ایک چھول ایک سکر ایٹ اظہر انسر ۱۹۷۴-۸-۲۲
- ۲۸۔ سب سے اہم بات " ۱۹۷۴-۸-۲۷
- ۲۹۔ راہِ قرار جمیل الدین ۱۹۷۴-۸-۲۹
- ۳۰۔ آخری کزن ایم اے حق ۱۹۷۶-۹-۵
- ۳۱۔ دل کی آواز جیلانی بانو ۱۹۷۶-۹-۱۲

۱۹۷۸-۱-۱ (تین مرتبہ)	رشید قریشی	۳۲. حویلی کا چاند
۱۹۷۸-۱-۱ (چار مرتبہ)	اظہر انسر	۳۳. نتھ کا بوجھ
۱۹۷۸-۱-۳	"	۳۴. پہلے آپ
۱۹۷۸-۱-۸ (چار مرتبہ)	قمر جمالی	۳۵. ریشماں
۱۹۷۸-۱-۲۲ (تین مرتبہ)	مصطفیٰ علی بیگ	۳۶. مرن برت
۱۹۷۸-۱-۲۲	عثمان شیدا	۳۷. نجات
۱۹۷۸-۱-۲۹	عوض سمیع	۳۸. ہمزاد
۱۹۷۸-۱-۳۱	ادما پتی شرما	۳۹. اے محبت زندہ باد
۱۹۷۸-۲-۵ (دو مرتبہ)	تقدیر زماں	۴۰. پنجرے کا آدمی
۱۹۷۸-۲-۱۲	کے. کے. نیر	۴۱. بزدل
۱۹۷۸-۲-۱۹	اشرف مہدی	۴۲. پیغمبر کے آنسو
۱۹۷۸-۳-۵	طہ آزمذی	۴۳. پرانی سرائے
۱۹۷۸-۳-۸	بصارت چند کھنہ	۴۴. زندہ شہید
۱۹۷۸-۳-۱۲	رفیقہ منظور الامین	۴۵. دستک سی دل پر
۱۹۷۸-۳-۱۴	علیم فاروقی	۴۶. شہر اجال
۱۹۷۸-۳-۱۵	جیلانی بانو	۴۷. دشت وفا
۱۹۷۸-۳-۱۹	عفت مہربانی	۴۸. پیچھا دو
۱۹۷۸-۳-۲۲	اشرف مہدی	۴۹. اچھے نواب
۱۹۷۸-۳-۲۶	اظہر انسر	۵۰. ایک پھول ایک مسکراہٹ

۲۰۴-۱۹۷۸	اظہر افسر	۵۱- نیا ہیٹ
۲-۴-۱۹۷۸	اشرف مہدی	۵۲- طوفان
۹-۴-۱۹۷۸	رؤف انور	۵۳- آفتاب
۱۶۰۴-۱۹۷۸ (دو تہہ)	جمیل شیدائی	۵۴- سزا
۲۳-۴-۱۹۷۸	عابد	۵۵- پاگل
۲۵۰۴-۱۹۷۸	نعیم زبیری	۵۶- سفر زندگی کا
۳۰-۴-۱۹۷۸	ایم. اے۔ حق	۵۷- تلاش
۷۰۵-۱۹۷۸	جمیل شیدائی	۵۸- ٹیپو سلطان
۲۰۰۵-۱۹۷۸	اظہر افسر	۵۹- دعوت کا کارڈ
۲۱-۵-۱۹۷۸	منجو مٹر	۶۰- جھانسی کی رانی
۲۲۰۵-۱۹۷۸	مصطفیٰ اعلیٰ بیگ	۶۱- ایک نئی مصیبت
۲۷۰۵-۱۹۷۸	عثمان شیدا	۶۲- آخری گناہ
۴-۶-۱۹۷۸	قمر جمالی	۶۳- رہائی
۷۰۶-۱۹۷۸	رؤف انور	۶۴- آفتاب
۱۱۰۶-۱۹۷۸ (دو تہہ)	رفیقہ منظور الامین	۶۵- دشتک سی دل پر
۱۲۰۶-۱۹۷۸	رشید قریشی	۶۶- قلی قطب شاہ
۱۸۰۶-۱۹۷۸	قدیر زماں	۶۷- لنگڑا گھوڑا
۲۵۰۶-۱۹۷۸	صابر حسین	۶۸- دل کے ہاتھوں
۲۰۷-۱۹۷۸	اشرف مہدی	۶۹- بد سے بدی

- ۷۰۔ نروان رؤف انور ۷۸۔ ۷۰۔ ۷۸ (دومرتبہ)
- ۷۱۔ آڈلوٹ چلیس جمیل شیدائی ۷۸۔ ۷۰۔ ۷۸
- ۷۲۔ لیس اسٹینڈ پر اطہر انسر ۷۸۔ ۷۰۔ ۷۸ (دومرتبہ)
- ۷۳۔ رہنرن رفیعہ منظور الالین ۷۸۔ ۷۰۔ ۷۸
- ۷۴۔ نادر شاہ (جے پور کی بھینٹ) رادھا کرشن بہل ۷۸۔ ۷۰۔ ۷۸ (دومرتبہ)
- ۷۵۔ وہ کون تھا سراج انور ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۷۶۔ سکیری شاغل ادیب ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۷۷۔ اچانک اطہر انسر ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۷۸۔ تین دن قیامت کے اشرف مہدی ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۷۹۔ مرزا صاحب شوکت نازمین ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۸۰۔ قاتل کون طلہ آفندی ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۸۱۔ دل کی آواز جیلانی بانو ۷۸۔ ۸۰۔ ۸۰
- ۸۲۔ پھول پنا بھونرا عثمان شیدا ۷۸۔ ۹۰۔ ۹۰
- ۸۳۔ چاند رات اطہر انسر ۷۸۔ ۹۰۔ ۹۰
- ۸۴۔ ادھورا آدمی علیم فاروقی ۷۸۔ ۹۰۔ ۹۰ (تین مرتبہ)
- ۸۵۔ تماشا جیلانی بانو ۷۸۔ ۹۰۔ ۹۰
- ۸۶۔ خون دل اختر بانو ۷۸۔ ۱۰۔ ۱۰
- ۸۷۔ خلش کے رشتے اشرف مہدی ۷۸۔ ۱۰۔ ۱۰
- ۸۸۔ پورنیا قمر جمالی ۷۸۔ ۱۱۔ ۵۰ (دومرتبہ)

- ۱۹۔ تگون - عوض مسید ۱۲ - ۱۱ - ۱۹۷۸
- ۹۰۔ دوسری منزل - عابد ۱۹ - ۱۱ - ۱۹۷۸
- ۹۱۔ شاید - الیشور چند ۲۶ - ۱۱ - ۱۹۷۸
- ۹۲۔ بستی لینا کھیل نہیں - ۲۶ - ۱۱ - ۱۹۷۸
- ۹۳۔ ہو پکارے گا - اشرف مہدی ۱۷ - ۱۲ - ۱۹۷۸
- ۹۴۔ فرار - طہ آفندی ۲۰ - ۱۲ - ۱۹۷۸
- ۹۵۔ سال گرہ - نیلم چتر ویدی ۲۴ - ۱۲ - ۱۹۷۸
- ۹۶۔ غالباً - اطہر افسر ۲۶ - ۱۲ - ۱۹۷۸
- ۹۷۔ نیم حکیم خطرہ جان (بیروپال) - ۲ - ۱۰ - ۱۹۷۹
- ۹۸۔ پھر کوئی آیا - رؤف انور ۷ - ۱ - ۱۹۷۹
- ۹۹۔ ذرا سنبھال کے لے چل - جمیل خیدائی ۱۴ - ۱ - ۱۹۷۹
- ۱۰۰۔ پنکھڑی کا زخم - صابر حسین ۲۱ - ۱ - ۱۹۷۹
- ۱۰۱۔ منزل منزل (منظوم فیچر) - امیر احمد خضر ۲۲ - ۱ - ۱۹۷۹
- ۱۰۲۔ پچھانسی - قادر سلیم ۲۸ - ۱ - ۱۹۷۹
- ۱۰۳۔ نظارے پہلی تاریخ کے - اطہر افسر ۱ - ۲ - ۱۹۷۹
- ۱۰۴۔ ہائے پیسہ - جے دیال بوجیہ ۸۰ - ۲ - ۱۹۷۹ (دومرتیہ)
- ۱۰۵۔ عہدیدار کی فریاد - بھارت چند کھنہ ۱۵ - ۲ - ۱۹۷۹
- ۱۰۶۔ ہائے وہ حادثہ - قدیر زماں ۲۹ - ۲ - ۱۹۷۹
- ۱۰۷۔ تانا شاہ - رشید قریشی ۲۷ - ۵ - ۱۹۷۹

- ۱۰۸ - پگڈنڈی اور راستہ اشرف ہمدی ۲ - ۶ - ۱۹۷۹
- ۱۰۹ - نشیستہ سچی ہے پتھر بھی ہے کلیم الدین تعلی ۱۰ - ۶ - ۱۹۷۹
- ۱۱۰ - اُلٹے باتس یریلی بھارت چند کھتہ ۱۷ - ۶ - ۱۹۷۹
- ۱۱۱ - تبدیلی نرملہ اگر وال ۲۸ - ۶ - ۱۹۷۹
- ۱۱۲ - چنار پیران کشور ۱ - ۷ - ۱۹۷۹
- ۱۱۳ - آواز کس کی مسعود جواوید ۲۹ - ۷ - ۱۹۷۹
- ۱۱۴ - اجرا کرو عزیزہ اندوری ۵ - ۸ - ۱۹۷۹
- ۱۱۵ - ریشم کی ڈوری ارکان نیو تھیٹر ان جید آباد ۸ - ۸ - ۱۹۷۹
- ۱۱۶ - جشن آزادی (فیچر) شاد تمکنت ۱۵ - ۸ - ۱۹۷۹
- ۱۱۷ - ہاتھوں ہاتھ اشرف ہمدی ۲۶ - ۸ - ۱۹۷۹
- ۱۱۸ - تمارا لٹٹ گیا ریلوئی شرن شرما ۱۶ - ۹ - ۱۹۷۹
- ۱۱۹ - زندگی کے کنارے غلام یزدانی ۲۳ - ۹ - ۱۹۷۹
- ۱۲۰ - پاپی عثمان شیدا ۲۸ - ۱۰ - ۱۹۷۹
- ۱۲۱ - ماؤرا قدیر زمان ۱۶ - ۱۲ - ۱۹۷۹
- ۱۲۲ - پیاسی چڑیا جیلانی بانو ۳۰ - ۱۲ - ۱۹۷۹
- ۱۲۳ - اچی سن ریں جی وسیم اختر ۳۱ - ۱۲ - ۱۹۷۹
- ۱۲۴ - دو سچول ایک کہانی صابر حسین ۲۶ - ۱۰ - ۱۹۸۰
- ۱۲۵ - سارا سمول طہ آفندی ۲۷ - ۱ - ۱۹۸۰
- ۱۲۶ - بازگشت رفیعہ منظور الایمن ۱۰ - ۲ - ۱۹۸۰

- ۱۲۷۔ خدائی فوجدار
عزیزہ اندرودی ۲۰۳-۱۹۸۰
- ۱۲۸۔ تنکے کی اڑان
علیم فاروقی ۳۰-۳-۱۹۸۰
- ۱۲۹۔ دو پھول ایک کہانی
صابر حسین ۱۳-۴-۱۹۸۰
- ۱۳۰۔ قسمت کی شہنائی
رشید قریشی ۲۷-۴-۱۹۸۰
- ۱۳۱۔ پیار ہی پیار (فیچر)
یوسف قادری ۲۵-۵-۱۹۸۰
- ۱۳۲۔ راہی منزل
عثمان شیدا ۸-۶-۱۹۸۰
- ۱۳۳۔ فاصلے
غلام جیلانی ۲۲-۶-۱۹۸۰
- ۱۳۴۔ دو چھپے کم
مہجارت چند کھتہ ۱۳-۷-۱۹۸۰
- ۱۳۵۔ اکلوتا بیٹا
سوامی حیدر آبادی ۲۷-۷-۱۹۸۰
- ۱۳۶۔ کالی گھٹائیں (فیچر)
شاذ تنکنت ۳-۸-۱۹۸۰
- ۱۳۷۔ پیاس ہزار کا چیک
برہان حسین ۱۷-۸-۱۹۸۰
- ۱۳۸۔ شادی کی سال گرہ
ڈاکٹر مفتی تبسم ۷-۹-۱۹۸۰
- (الوداع سے پہلے)
- ۱۳۹۔ سراب
محمود حامد ۱۲-۱۰-۱۹۸۰
- ۱۴۰۔ دسہرہ (فیچر)
کنول پرشاد کنول ۱۹-۱۰-۱۹۸۰
- ۱۴۱۔ انتظار
جمیل شیدائی ۲-۱۱-۱۹۸۰
- ۱۴۲۔ آخری فیصلہ
رحمان ساجد ۱۶-۱۱-۱۹۸۰
- ۱۴۳۔ طلسم تقدیر
اظہر افسر ۳۰-۱۱-۱۹۸۰
- ۱۴۴۔ سب سے بڑا سوال
رفیعہ منظور الامین ۴-۱-۱۹۸۱

۱۰۲-۱۹۸۱	غلام یزدانی	۱۴۵- دوسرا سفر
۸۰۳-۱۹۸۱	یوسف قادری	۱۴۶- پیسہ ہی پیسہ
۲۲۰۳-۱۹۸۱	غلام جیلانی	۱۴۷- جب دیپ جلے
۵-۴۰-۱۹۸۱	حمود حامد	۱۴۸- شانتی
۱۲۰۴-۱۹۸۱	کنول پریشاد کنول	۱۴۹- رام نومی (نیچر)
۲۶۰۴-۱۹۸۱	عثمان شیدا	۱۵۰- مجرم کون
۱۰۰۵-۱۹۸۱	صابر حسین	۱۵۱- شراوت
۲۴۰۵-۱۹۸۱	نعیم زبیری	۱۵۲- آخر شب
۱۴۰۶-۱۹۸۱	سرور فاطمہ	۱۵۳- دیدہ تر
۲۸-۶-۱۹۸۱	غلام جیلانی	۱۵۴- آندھی
۱۹-۷-۱۹۸۱	قمر جمالی	۱۵۵- عشق پیچاں
۱۵۰۸-۱۹۸۱	کنول پریشاد کنول	۱۵۶- جشن آزادی (نیچر)
۲۳۰۸-۱۹۸۱	جاوید لطیفی	۱۵۷- عادت کے بعد
۶-۹-۱۹۸۱	این کے سوامی	۱۵۸- ٹوٹا ہوا دل
۲۰۰۹-۱۹۸۱	یوسف قادری	۱۵۹- پیسہ ہی پیسہ
۱۵۰۱۱-۱۹۸۱	مرزا قادر علی بیگ	۱۶۰- پھول اور پنکھڑیاں
۲۲۰۱۱-۱۹۸۱	حمود حامد	۱۶۱- بھرم
۶۰۱۲-۱۹۸۱	صابر حسین	۱۶۲- لمحوں کی گرہ
۲۷-۱۲-۱۹۸۱	رحمان ساجد	۱۶۳- شیشے کا گھر

- ۱۶۴ - نیا سال (فیچر) یوسف قادری ۱۹۸۲ - ۱ - ۳
- ۱۶۵ - جشن بہاران (فیچر) شاذت کت ۱۹۸۲ - ۱ - ۲۶
- ۱۶۶ - رقص بشر (مرزا غالب) انظر افسر ۱۹۸۲ - ۲ - ۱۵
- ۱۶۷ - درد گم نام رفیہ منظور الامین ۱۹۸۲ - ۴ - ۱۴
- ۱۶۸ - یہ زندگی یہ حقیقت سکندر توفیق ۱۹۸۲ - ۴ - ۲۵
- ۱۶۹ - تریاق این کے سوامی ۱۹۸۲ - ۵ - ۹
- ۱۷۰ - احساس کی جنگاری مرزا قادر علی بیگ ۱۹۸۲ - ۵ - ۲۳
- ۱۷۱ - گنگو گھوڑ گھٹائیں امیر احمد خیر ۱۹۸۲ - ۷ - ۴
- ۱۷۳ - یہ لوگ سکندر توفیق ۱۹۸۲ - ۸ - ۲۲ (دو مرتبہ)
- ۱۷۳ - دہ آدمی جمیل شیدائی ۱۹۸۲ - ۹ - ۱۲
- ۱۷۴ - انسانیت کا خون برق آشیانوی ۱۹۸۲ - ۱۰ - ۳
- ۱۷۵ - دائرے ہی دائرے مرزا قادر علی بیگ ۱۹۸۲ - ۱۰ - ۱۷
- ۱۷۶ - مراۃ الحروس انظر افسر ۱۹۸۲ - ۱۱ - ۲۸
- ۱۷۷ - بُزدل ین کے سوامی ۱۹۸۲ - ۱۲ - ۱۲
- ۱۷۸ - تاریک سفر برق آشیانوی ۱۹۸۲ - ۱۲ - ۲۶
- ۱۷۹ - تکلف مت کرو انظر افسر ۱۹۸۳ - ۱ - ۲
- ۱۸۰ - واجد علی شاہ - ۱۹۸۳ - ۲ - ۶
- ۱۸۱ - پورنیا نکریدایونی ۱۹۸۳ - ۲ - ۲۰
- ۱۸۲ - تنہا تنہا قمر جمالی ۱۹۸۳ - ۲ - ۱۳

- ۱۸۳ - یہ کیسی دنیا ہے
 ۱۸۴ - دل نواز مہشی
 ۱۸۵ - گیلان و امن
 ۱۸۶ - چاہت کے فریب
 ۱۸۷ - سنگ ریزے
 ۱۸۸ - بازگشت
 ۱۸۹ - بہادر
 ۱۹۰ - گریہ گھر
 ۱۹۱ - کروت
 ۱۹۲ - جب چاند نکلا
 ۱۹۳ - کیرٹے
 ۱۹۴ - بھولا ہوا انسانہ
 ۱۹۵ - ایک تاریخ دو تہائے (فیچر)
 ۱۹۶ - داما دکا پخاؤ
- ڈاکٹر سکندر توفیق
 انظر افسر
 محمود حامد
 صابر حسین
 قمر جمالی
 این کے سوامی
 -
 سکندر توفیق
 جاوید لطیفی
 قمر جمالی
 فکر بیدایوتی
 برق آشیانی
 اسلم فرشتوری
 این کے سوامی
- ۲۷.۳-۱۹۸۳
 ۱۰.۴-۱۹۸۳
 ۱۷.۴-۱۹۸۳
 ۲۲.۴-۱۹۸۳
 ۱۵.۵-۱۹۸۳
 ۲۹.۵-۱۹۸۳
 ۱۲.۶-۱۹۸۳
 ۱۲.۶-۱۹۸۳
 ۱۴.۸-۱۹۸۳
 ۴.۹-۱۹۸۳
 ۱۱.۹-۱۹۸۳
 ۲۵.۹-۱۹۸۳
 ۲-۱۰-۱۹۸۳
 ۱۶.۱۰-۱۹۸۳

نشر شدہ ڈراموں کی فہرست

بہ لحاظ مصنفین

نشر شدہ ڈراموں کی فہرست بہ لحاظ مصنفین

ڈرامہ نگار رشید قریشی

- ۱۔ سہراب درستم
- ۲۔ مذاق
- ۳۔ تاریخی رنگ
- ۴۔ چاند بی بی
- ۵۔ عبدالرزاق لاری
- ۶۔ بھاگ متی (ابتداء میں اس ڈرامے کا نام محمد علی قطب شاہ رکھا گیا تھا)
- ۷۔ جوہی کا چاند (بعد میں اس ڈرامے کا نام بدل کر محبوب علی پاشاہ رکھا گیا تھا)
- ۸۔ تانا شاہ
- ۹۔ جھلک
- ۱۰۔ سگتے آنچل
- ۱۱۔ روشنی
- ۱۲۔ نقش فریادی

ڈرامہ نگار اطہر افسر

- ۱۳۔ غالباً
- ۱۴۔ شگوفے
- ۱۵۔ مکتب عشق
- ۱۶۔ طرم خواں دھارکاری
- ۱۷۔ نشاط بے خودی
- ۱۸۔ دولہا دلہن

- ۱۹۔ درسِ محبت
۲۰۔ صبحِ عید
۲۱۔ حادثے
۲۲۔ سونسار کی
۲۳۔ تم روٹے ہم چھوٹے
۲۴۔ حق بہ حق دار
۲۵۔ چراغوں کی رات
۲۶۔ اتنی بہت
۲۷۔ موج در موج
۲۸۔ رشتہ
۲۹۔ تنگ نیروانی
۳۰۔ کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
۳۱۔ بھول ہی بھول
۳۲۔ مجھے سونے دو عرفِ دھنک
۳۳۔ کھرک کی کاراز
۳۴۔ پہلی بات
۳۵۔ بڑا لڑکا
۳۶۔ حضرت پیام
۳۷۔ عید بھی آئی تو
- ۳۸۔ مصیبت
۳۹۔ شیشے کی دیوار
۴۰۔ سانولی
۴۱۔ امراؤ جان ادا
۴۲۔ غالب
۴۳۔ نزوق
۴۴۔ مراۃ العروس
۴۵۔ دس کانوٹ
۴۶۔ جوئے حیات
۴۷۔ عید کا پان
۴۸۔ صدائے جاہِ داں
۴۹۔ رات کا کھانا
۵۰۔ زحمت
۵۱۔ دھرتی کا سورگ
۵۲۔ صاحبِ جی
۵۳۔ تعمیرِ آرزو
۵۴۔ شمعِ منزل
۵۵۔ شیرِ پنجاب
۵۶۔ شیرِ میسور

ڈاکٹر سکندر توفیق

- ۵۷۔ مرد مجاہد
 ۵۸۔ شہید آزادی
 ۵۹۔ محمد قلی قلیب شاہ
 ۶۰۔ نقش جادو داں
 ۶۱۔ نیا ہندوستان
 ۶۲۔ سنگربزے
 ۶۳۔ گھر کا آئین
 ۶۴۔ نانگی کی خوشبو
 ۶۵۔ پارٹی ٹین
 ۶۶۔ ایک خواب
 ۶۷۔ ذوق کے گھر ایک شام
 ۶۸۔ بھاگ متی
 ۶۹۔ ٹیپو سلطان
 ۷۰۔ سہ پہر کا سورج
 ۷۱۔ گوگنٹڑہ
 ۷۲۔ آٹو گراف
 ۷۳۔ ایک پھول (فیچر)
 (مرزا غالب پر)
- ۷۴۔ ریڈیو کا افتتاح
 ۷۵۔ رم جہم
 ۷۶۔ پڑھائی سکھائی
 ۷۷۔ ہماری شکلیں
 ۷۸۔ عید مبارک
 ۷۹۔ نیا سال آیا
 ۸۰۔ زینت
 ۸۱۔ دھنستے ساحل
 ۸۲۔ بھٹکتی روہیں
 ۸۳۔ روح اور چہرے
 ۸۴۔ جب پریم سبھا یا
 جب پریمیوں کی کانفرنس
 ۸۵۔ جب پسینے انسان بنے
 ۸۶۔ راہی
 ۸۷۔ چھٹی انگلی
 ۸۸۔ لکیری
 ۸۹۔ ہمالیہ اور صدیاں

۹۰۔ اور طوفان گذر گیا

۹۱۔ یہ کیسی دنیا ہے

۹۲۔ تین راتیں

۹۳۔ شبِ نیم

۹۴۔ یہ لوگ

۹۵۔ بے جان چیزیں

۹۶۔ جو دلوں کو فتح کر لے

۹۷۔ جوار بھاٹا

۹۸۔ ستاروں کی بستی

۹۹۔ یہ کوٹ

۱۰۰۔ کروٹ

۱۰۱۔ انتقام

۱۰۲۔ خواتین کا ایک مشاعرہ

۱۰۳۔ اکیسویں صدی کا شاعر

۱۰۴۔ قوسِ قزح

۱۰۵۔ سایہ بھی نہیں ہے منِ ساتھی

۱۰۶۔ یہی زندگی حقیقت یہی زندگی غصا ہے

۱۰۷۔ شامِ طاق

۱۰۸۔ محبت میں کبھی راسخ بھی ہوتا ہے

۱۰۹۔ منزل

۱۱۰۔ گڑیا گھر

طاہر انور معظم

۱۱۱۔ شمعِ روتی رہی

۱۱۲۔ ملکِ خوشنود

منجھو قمر

۱۱۳۔ بہادر شاہ ظفر

۱۱۴۔ مرزا غالب

بھارت چند کھٹہ

۱۱۵۔ اُلٹے بانس بریلی

۱۱۶۔ ٹیلی فون

۱۱۷۔ عہدیدار کی پکار

۱۱۸۔ زندہ شہید

۱۱۹۔ تین بچیاں

۱۲۰۔ ترپ کا پتہ

۱۲۱۔ کرطوی مٹھاس

ڈاکٹر معنی تبسم

۱۲۲۔ شادی کی آخری سال گرہ

۱۲۳۔ خوبی

عثمان شیدا

۱۲۴۔ چاندی کی دیوار

۱۲۵۔ پو تر خون

۱۲۶۔ شاکیا مٹی

۱۲۷۔ خواب اور ہم

۱۲۸۔ لائسنس

۱۲۹۔ نقلی چہرے

۱۳۰۔ اور وہ بھاگ گیا

۱۳۱۔ مسٹر اینڈ مسز راگ راک

۱۳۲۔ میری تمنا

۱۳۳۔ آئینہ

۱۳۴۔ اندھیرے اُجالے

۱۳۵۔ احساس

۱۳۶۔ کر دی حقیقت

۱۳۷۔ نفرت

۱۳۸۔ رانی جھانسی

۱۳۹۔ سچائی کی جیت

۱۴۰۔ زنجیر

۱۴۱۔ بازار

۱۴۲۔ تمنا

۱۴۳۔ نیا راستہ

۱۴۴۔ چلمن

۱۴۵۔ سچائی

۱۴۶۔ شاہ کار

۱۴۷۔ قاتل

۱۴۸۔ آندھی

۱۴۹۔ ہر باں کیسے کیسے

۱۵۰۔ حسرتوں کی دنیا

۱۵۱۔ بے چارہ

۱۵۲۔ روشنی

۱۵۳۔ نجات

۱۵۴۔ آخری گناہ

۱۵۵۔ پھول بنا بھونرا

۱۷۳۔ جہاں گرمیوں میں برسات

نہیں ہوتی (فیچر)

۱۷۴۔ خلش کے رشتے

۱۷۵۔ قدس قنرح (فیچر)

۱۷۶۔ طوفان

۱۷۷۔ تاریکی اور روشنی

۱۷۸۔ تین دن قیامت کے

۱۷۹۔ اجالوں کا راستہ

۱۸۰۔ سنہری شام

۱۸۱۔ لہو پکارے گا

۱۸۲۔ خونِ دل

۱۸۳۔ شیعنی بری بلا ہے

۱۸۴۔ احمد اسکول کیوں نہیں جاتے

۱۸۵۔ سچا سب میں اچھا

۱۸۶۔ راستے کے پتھر (فیچر)

۱۸۷۔ کبوتر اور شکاری

۱۸۸۔ مگر مچھ اور بندر

۱۸۹۔ سندباد جہازی

(سیرینیلے - چار حصے)

۱۵۶۔ ناکام آرزو

۱۵۷۔ تقدیر

۱۵۸۔ قاتل کون

اشرف مہدی

۱۵۹۔ زنانی شاعرہ

۱۶۰۔ بر خود غلط

۱۶۱۔ ڈپلومیٹ بھوت

۱۶۲۔ سرسید (فیچر)

۱۶۳۔ جمہوریت

۱۶۴۔ سید شازم ایک طرز حکومت

۱۶۵۔ حمل و نقل (فیچر)

۱۶۶۔ خوش حالی کا پیغام

۱۶۷۔ دند غفور

۱۶۸۔ ہنسی ہنسی میں

۱۶۹۔ پتھر کے آئینہ

۱۷۰۔ آئینہ

۱۷۱۔ اچھے نواب

۱۷۲۔ دور کے موصول

قدیر زماں

۱۹۰ - پنجرہ کا آدمی

۱۹۱ - حادثہ

۱۹۲ - کالیل

۱۹۳ - بادِ خزاں

۱۹۴ - سکڑا ہارا

۱۹۵ - پردِ فیض

۱۹۶ - لنگڑا گھوڑا

۱۹۷ - چڑیا گھر کی کہانی

جمیل شیدائی

۱۹۸ - واردات

۱۹۹ - کلورین کا دھواں

۲۰۰ - اعتراف

۲۰۱ - اغواء

۲۰۲ - برتر از اندیشہ

۲۰۳ - شکار

۲۰۴ - دس اولٹ کا شاک

۲۰۵ - نقشِ قدم

۲۰۶ - تشریب

۲۰۷ - جابیں کہاں

۲۰۸ - روشن دان

۲۰۹ - نور کی تلاش

۲۱۰ - کاڈتی

۲۱۱ - گھٹنے فاصلے ملتی دوریاں

۲۱۲ - امتحان در امتحان

۲۱۳ - تلاشِ گم شدہ

۲۱۴ - موسیقی کا بیڑ

۲۱۵ - انتخاب

۲۱۶ - سگریٹ، برانڈی یا بگونہ

۲۱۷ - اپیوچ (دو حصے)

۲۱۸ - چارہ گر

۲۱۹ - تشنہ کام

۲۲۰ - مجرم

قادر علی بیگ

۲۲۱ - آدمی کی قیمت

۲۲۲ - ہوں

غلام ربانی

۲۲۷ - پیپل والا بھوت

۲۳۸ - محمود گاداں

۲۳۹ - خلیج

وسیم اختر

۲۴۰ - نیا سوریہ

۲۴۱ - لکھنؤی آس

۲۴۲ - نا خدا معراج طاہر

۲۴۳ - بدلتی تصویر احمد جلیس

۲۴۴ - پانچ منٹ جعفر علی خاں

۲۴۵ - نیا پسیم جے ڈی باو جی

۲۴۶ - امر پڑوسی نعیم زہیری

۲۴۷ - جہان آئے عابد جلالی

۲۴۸ - عینک کا نمبر نسیم بانو

۲۴۹ - شرارت نسیم بانو

۲۵۰ - آؤ عید کریں نسیم بانو

۲۲۳ - نظام سقہ

۲۲۴ - واپسی

۲۲۵ - ریشم کی ڈور

مسعود جاوید

۲۲۶ - درد کا رشتہ

۲۲۷ - زندگی زندگی

۲۲۸ - کون کس کا

۲۲۹ - اس دھرتی پر

۲۳۰ - پیاسی زندگی

۲۳۱ - بزدل

۲۳۲ - آواز کس کی

۲۳۳ - چراغ کے لئے

۲۳۴ - آئینے کے سامنے

شجاع احمد قائد

۲۳۵ - سیاہ آنسو

۲۳۶ - آرزو

- ۲۵۱۔ مٹی کا ٹلاوا شمیم حنفی
- ۲۵۲۔ شکستہ ساغر نظامی
- ۲۵۳۔ بیودی کی لڑکی آقا حشر کشمیری
- ۲۵۴۔ شادی کی سالگرہ غلام میزدانی
- ۲۵۵۔ تشنگی غلام جیلانی
- ۲۵۶۔ ایک دن سلطان
- ۲۵۷۔ بانجھ
- ۲۵۸۔ سونے کے سکے برق آسانی
- ۲۵۹۔ سحر سونے تک بدر افسر
- ۲۶۰۔ نا خدا ہی ملا معراج پرویز
- ۲۶۱۔ دروکارشتہ اعظم علی خاں
- ۲۶۲۔ شیشے کی دیوار طاہر پرویز
- ۲۶۳۔ صبر کا پھل سید حفیظ الدین
- ۲۶۴۔ بزم قدم ناز صدیقی
- ۲۶۵۔ مرزا جی یس حفیظ الدین
- ۲۶۶۔ مان نہ مان
- ۲۶۷۔ سہارا عفت موبانی
- ۲۶۸۔ اڑان اور واپسی
- ۲۶۹۔ مس باٹلی والا کرشن چندر

کتابیات

کتابیات

- ۱۔ اردو یک بابی ڈرامہ تکنک و تمثیل فصیح احمد صدیقی
- ۲۔ اردو ڈرامہ کا ارتقاء عشرت رحمانی
- ۳۔ اردو ڈراما تنقید و تاریخ " ڈاکٹر عبدالحلیم نامی
- ۴۔ اردو تھیٹر (جلد سوم) ڈاکٹر عطیہ نشاط
- ۵۔ اردو ڈراما روایت و تجزیہ مرزا عصمت اللہ بیگ
- ۶۔ انوار تبسم اظہر افسر
- ۷۔ انمول نیکی " اظہر افسر
- ۸۔ بھول ہی بھول قدیر زماں
- ۹۔ پنجرے کا آدمی بھارت چند کھنہ
- ۱۰۔ تیر نیم کش اظہر افسر
- ۱۱۔ چھا غالب فضل الرحمن
- ۱۲۔ حضرات الارض ڈاکٹر زینت ساجدہ
- ۱۳۔ حیدر آباد کے ادیب (حصہ دوم) حمید الدین شاہ سلیمان اربیب
- ۱۴۔ حیدر آباد کے شاعر حصاؤل مرزا ظفر الحسن
- ۱۵۔ دکن آداس ہے یارو محمد اسلم قریشی
- ۱۶۔ ڈراما نگاری کا فن

ڈاکٹر اخلاق اثر

۱۷۔ ریڈیو ڈراما کی اصناف

۱۸۔ ریڈیو ڈراما کا فن

۱۹۔ راہ رو اور کارواں

۲۰۔ ریشتم کی ڈور

۲۱۔ سیاہ آنسو

۲۲۔ شادی کی آخری سال گرہ

۲۳۔ ٹاؤسٹ

۲۴۔ کاغذ کی تاؤ

۲۵۔ لب گفتار

۲۶۔ موج در موج

۲۷۔ محبوب

۲۸۔ نشریات اردو آل انڈیا ریڈیو

۲۹۔ نازنگی کی خوشبو

۳۰۔ ہندوستانی ڈراما

۳۱۔ ہندوپاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر ڈاکٹر خلیق انجم

ڈاکٹر حفیظ قتیل

مرزا قادر علی بیگ

شجاع احمد قائد

ڈاکٹر منحنی تبسم

عبدالقیوم خاں باقی

میکش جید ریادی

جیل شیدائی

اظہر انسر

رشید قریشی

ڈاکٹر اخلاق اثر

اظہر انسر

ڈاکٹر صفیہ آہ

رسائل

- | | | | |
|-------|----------|-----------------------|----------------|
| ۱۹۵۹ء | دہلی | ڈراما نمبر | ۱۔ آج کل |
| ۱۹۷۶ء | لاہور | سال نامہ | ۲۔ ادب لطیف |
| ۱۹۸۱ء | حیدرآباد | جنوری | ۳۔ بے رس |
| ۱۹۷۱ء | حیدرآباد | جنوری | ۴۔ شگوفہ |
| ۱۹۷۹ء | حیدرآباد | ڈراما نمبر | ۵۔ شگوفہ |
| ۱۹۷۹ء | بمبئی | شمارہ ۲ | ۶۔ شاعر |
| ۱۹۵۸ء | | ڈراما نمبر | ۷۔ نئی تقدیریں |
| ۱۹۶۸ء | | ڈراما نمبر | ۸۔ نئی تقدیریں |
| ۱۹۴۴ء | حیدرآباد | (۲۱ اکتوبر - ۴ نومبر) | ۹۔ نوا |

ہشکن حالات میں
 ہفتین کے ریڈیائی
 ہاٹھایا۔ تلاش و
 ہکسراٹھا نہیں رکھی۔
 لا، مرحوم وکن ریڈیو
 حیدرآباد کے ارباب
 مکے۔ ڈرامہ نگاروں
 لکھ کر اور گھر گھر پہنچ کر
 ہفتین کے ورثا سے ان کے
 طرح انہوں نے بہت کی
 اور تخلیقات اس
 انہیں دست بردار نہ

ڈرامائی ادب پر کام
 سے دکھایا ہے۔
 بے ریڈیو اسٹیشن سے
 وتے ہیں۔ ضرورت
 ن کی کتابیات مرتب
 رجب کے ریڈیائی ڈراموں
 نچ کیا جائے۔

معنی تبسم مر

۲۹-۱۱-۸۷ء